

Literatura Norteamericana

Artículos sobre el género Policial¹

*Nadya Aisemberg Un origen común: novela detectivesca y clásica*²

Para Aisemberg el relato detectivesco expresa encubiertamente nuestros temores. “La ficción policial es inseparable de ciertas facultades para construir mitos, particularmente la imposición de un orden, a través de fórmulas narrativas, sobre los temores e incertidumbres colectivos, y la provisión de una explicación racional para fenómenos inexplicables”. Parte de la noción de mito como proyección de las aspiraciones y los temores humanos propuesta por Scholes y Kellogg.

Esto liga la ficción policial a construcciones imaginativas colectivas del pasado como el mito, el cuento de hadas y la fábula. Y la convierte en un vehículo natural para expresar y tratar con la ambigüedad moral de nuestro presente continuo. Aunque se la califica frecuentemente como entretenimiento la novela policial describe el paisaje de nuestros temores más profundos. A pesar de sus formulas y arquetipos, la ficción policial pone al descubierto verdades mayores sobre la sociedad.

Aysemberg cita a Northrop Frye: “la lectura de una obra individual, digamos un relato policial (...) puede ser en sí misma una experiencia imaginativa trivial (...) el estudio del corpus completo de relatos policiales nos dirá mucho acerca de la forma de los relatos como un todo, y eso, a su vez, comenzará a darnos algún atisbo de estructuras verbales aún mayores, eventualmente del universo mitológico mismo”. La novela policial está íntimamente relacionada con esas mitologías, en tanto es una novela formulaica que se apega a convenciones narrativas establecidas. Aysemberg coincide con Kermode, quien afirma que un relato “que avanza muy simplemente hacia su obvio y predestinado final [está] más cerca del mito que de la novela o del drama”. Entender las mitologías de la novela policial nos ayudará a entender a la sociedad, porque los mitos vinculan las vidas individuales a comienzos y finales mayores.

Aisemberg diferencia dos tipos de novela policial: el relato detectivesco y el *thriller*. Lo hace porque considera que esta distinción se corresponde con cambios culturales, por ejemplo de naturaleza lingüística. Se propone discutir las potencialidades de la novela policial, sus implicaciones, principios y alcances, y sus analogías con el mito y el cuento de hadas. De este modo pretende poner en evidencia en que modos Dickens, Conrad y Greene tomaron prestado importantes ingredientes de la novela formulaica.

Para probar su hipótesis de que el relato detectivesco recombina componentes del mito y el cuento de hadas de un modo hasta ahora no documentado, va a comparar motivos. También, apoyándose en ejemplos de Rex Warner, T. S. Eliot, y Borges, va a proponer que el relato detectivesco y el *thriller* han contribuido, de modo no reconocido, ha la literatura moderna “seria”. Por ejemplo, con sistemas de imágenes (“*sistems of imagery*”), como la visualización de motivos que va a tratar en el Capítulo II. Aysemberg va a rastrear el origen de las formulas de la novela policial en tradiciones pasadas, y poner en evidencia las emociones universales que expresan. Va a definir la relación de la ficción policial con otras formas alegóricas, el rol participativo que juega el lector, y la resonancia que tiene en la literatura. Separar las novelas detectivescas del resto de la literatura no tiene mayor justificación que cuando publicaban Dickens, Collins y Poe.

Edmund Wilson, un crítico adverso al género, acusa a la narrativa policial de haber abandonado la carga social de Dickens o el análisis social de Collins. Para Aisenmberg esta es una

¹ Selección, traducciones y resúmenes producidos a partir del Seminario interno de la cátedra sobre el género policial llevado a cabo durante los años 2003 y 2004 y sus participantes: Andrea Krikún, Patricia Lozano, Eliana Simioni, Cristina Fiordelli y Moira Alonzo.

² Aisemberg, Nadya. *A Common Spring: Crime Novel and Classic. Capítulo I*. Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1979, 271 pp. Traducción y síntesis de Patricia L. Lozano.

Literatura Norteamericana

lectura muy reduccionista. Cita un ataque de Ellery Queen a la discusión entre “literatura” y “entretenimiento” (la saca de su discusión de *Gambito de caballo* de Faulkner). Queen atribuye esa división a esnobismo. Para él la obra de Faulkner es “un libro de relatos detectivescos” y no debe ser despreciado por eso. Menciona que las piedras fundamentales de la ficción policial no sólo fueron puestas por los autores de relatos detectivescos, sino también por figuras literarias de fama mundial (Stevenson, Chesterton, O. Henry, Somerset Maugham, Thomas Hardy, Wilde, Kipling, Wells, Galsworthy, Chejov, Sinclair Lewis, Pearl Buck, Steinbeck, Hemingway, Edna St. Vincent Millay, y Faulkner).

Génesis de la novela policial europea

La ficción detectivesca no existió en Europa hasta el siglo diecinueve. La palabra detective se volvió corriente a mediados de ese siglo (a pesar de tener antecedentes en Tom Taylor y William Goodwin). Esto se nos suele olvidar ante la enorme producción que se publica cada año en la actualidad. La novela policial europea del siglo diecinueve tiene dos fuentes: la picaresca (también la llama “*rogue tale*”) de Cervantes, Smollett, Fielding, y Le Sage. La figura del proscrito simpático (“*outlaw*”), que se remonta hasta Robin Hood, fue retomada a finales del siglo 18, en el período prerromántico. Asumiendo el carácter de un “ángel caído” y benefactor secreto, emplea bandidos como instrumentos de la justicia en beneficio de la humanidad, a pesar de que el mismo posee un “oscuro secreto”. Este tipo de héroe fue adoptado por Eugène Sue (cuya novela *Los misterios de París* fue uno de los mayores sucesos comerciales de su tiempo), Paul Frence, Byron, y muchos otros, y subyace a la concepción del Raskolnikov de Dostoievski.

El segundo legado heredado por el siglo diecinueve fue una nueva actitud hacia la Naturaleza, ejemplificada por la poesía de William Collins y las novelas de Ann Radcliffe -una atracción hacia paisajes remotos, agrestes con rasgos arquitectónicos pseudo medievales; que proveía de un escenario adecuado para el melodrama³ y fue el trasfondo de la novela gótica que ha tenido un renacimiento en nuestros días. Este paisaje inducía un sentimiento de terror explotado en los cuentos de terror (como *The Haunted and The Hunters*, de Bulwer-Lytton, 1959), y evolucionó lentamente para desembocar en la novela folletinesca o serial, influenciando a muchos de las grandes novelas del siglo diecinueve, como las de Dickens.

La emergencia de la novela policial en el siglo diecinueve se debió en gran parte a lo que puede llamarse el contrato social. La mayoría del mundo anglo-parlante, y gran parte de la Europa occidental, habían llegado a esperar el dominio de la ley y el orden en la vida diaria. Un cuerpo de leyes y regulaciones fue comprendido y aceptado por la mayoría de esta sociedad que ya podía costear la organización de instituciones especiales para mantener la paz. En 1829, la ciudad de Londres estableció su primera fuerza policial (“*Metropolitan Police Force*”) inicialmente conocida como los *Bow Street Runners* y luego como “*Bobbies*”, por el nombre de su fundador Sir Robert Peel. En el siglo diecinueve, la ficción detectivesca, e incluso la ficción en general, fue capaz de abreviar en una nueva fuente, los trabajos de la fuerza policial. Dickens mostró claramente su fascinación por este nuevo material no sólo en novelas como *Casa desolada*, sino también en tres ensayos sobre la metodología del trabajo policial editados en *Household Words*, 1850: “*The Detective Police*”, “*On Duty with Inspector Field*”, “*Three Detective Anecdotes*”.

La introducción del espíritu de la ciencia moderna en los procedimientos policiales aumentaron el alcance de la novela policial: por ejemplo, el desarrollo de las técnicas de identificación de las huellas digitales, las pruebas de detección de venenos, la información sobre balística, es decir, el uso del método científico por las oficinas de investigación oficiales como la Sûreté y Scotland Yard. La publicación de las románticas memorias de Vidocq, jefe de la Sûreté (1829) y de algunas memorias sensacionalistas de ex miembros de los *Bow Street Runners* alimentó el apetito del público por historias de crimen. Además, teorías innovadoras sobre el funcionamiento

³ El melodrama y el criminal se fusionaron en las obras victorianas sobre los liberados bajo palabra.

Literatura Norteamericana

de la mente inconsciente proporcionaron una nueva fuente de motivación para las novelas de Wilkie Collins y Sheridan Le Fanu.

Un nuevo género, el *roman policier*, surgió de ese material. Eran novelas centradas en la detección más que en la ejecución del crimen mismo. Paul Feval (1818-1887) fue el pionero con sus relatos sobre la policía de París; y el *roman policier* se convirtió finalmente en el *police procedural* de escritores como Simenon, J. J. Marric, Nicholas Freeling, y otros.

Jon Thompson “El poder del conocimiento: La ficción detectivesca de Poe y la ideología del racionalismo”⁴

Poe y la sociedad disciplinaria

Thompson plantea que los relatos de Poe inauguran no solo el género policial, sino varios de sus subgéneros del policial. “Los asesinatos de la calle Morgue” inicia el subgénero “misterio de cuarto cerrado”; “El crimen de Marie Rôget” es la primera aparición del “detective de escritorio” (“*armchair detective*”)⁵; “El escarabajo de oro” es el precursor de las historias cuyo interés está en descifrar un código (“*code story*”). Estos cuentos introducen también la figura del detective amateur.

Desde este punto de vista “formal”, la narrativa de Poe tuvo un enorme impacto en cierta área de la ficción. Poe tomó los motivos del suspenso y la detección, presentes en la ficción Gótica, y los transformó en las convenciones del género policial tal como lo conocemos.

Thompson considera que no hay que quedarse sólo con esto, pues se perderían de vista las condiciones históricas que produjeron estos textos. Los historias detectivescas de Poe encarnan una visión específica del conocimiento, estructuralmente similar, pero antitética, al modo dominante del conocimiento que alimentó las transformaciones sociales durante las primeras décadas del siglo diecinueve en los EEUU (no son simplemente puzzles intelectuales, abstractos, carentes de interés social). Esta concepción del conocimiento es un elemento crucial en la ficción detectivesca posterior, por su rol en la determinación del estilo de estos relatos. Según Thompson, los cuentos de Poe fueron parte de una emergente cultura del conocimiento.

Nutridos por el mismo impulso que produjo las revoluciones industrial y científica del siglo diecinueve en los EEUU, estos relatos son parte del desarrollo de lo que Foucault ha llamado una “sociedad disciplinaria”, una sociedad transformada por la extensión de las tecnologías de la observación y el control (esto afectó a las escuelas, las fábricas, las fuerzas armadas y las prisiones). Dentro de la “sociedad disciplinaria” el impulso hacia la adquisición de conocimiento es llevado a cabo por medio del desarrollo de prácticas, instituciones, y tecnologías destinadas a inspeccionar y controlar a los individuos. El paradigma de esa sociedad es, según Foucault, el panóptico (una prisión circular dispuesta alrededor de una torre central desde la cual guardias, que no pueden ser vistos, vigilan a prisioneros completamente visibles).

Thompson considera que la noción de panóptico ofrece interesantes posibilidades para entender la estructura narrativa de los relatos detectivescos de Poe. No es que Poe recree una sociedad disciplinaria en sus cuentos, sino que la figura de Dupin está dotada de una omnisciencia comparable a la del panóptico. En la novela realista inglesa el narrador es omnisciente; aquí hay un cambio en la estructura narrativa: el omnisciente no es el narrador sino un personaje. En la ficción detectivesca, el narrador es el menos astuto pero indispensable asistente del detective (por ejemplo Watson).

⁴ Thompson, Jon, *Fiction, Crime and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1993, pp. 43-59. Síntesis y traducción de Patricia L. Lozano

⁵ Esta figura se caracteriza por resolver los misterios a distancia, sin hacer un examen de primera mano de la escena del crimen o de los sospechosos, más bien usando su brillante capacidad analítica.

Literatura Norteamericana

La relevancia del concepto de “sociedad disciplinaria”, respecto de estos cuentos, radica en que articula el deseo de una forma completa de conocimiento, deseo que finalmente se convierte en un elemento estructural del género. Este deseo de conocimiento no es un rasgo inmutable de la ficción detectivesca, sino que cambia con las transformaciones del género. Por ejemplo, W. Stowe plantea que mientras Poe y Conan Doyle comparten un modelo semiótico de detección (solución metodológica de los misterios), Chandler desarrolla una hermenéutica de la detección (comprensión filosófica del misterio).

Por otra parte, las historias de Poe rechazan el modo de conocimiento contemporáneo que revolucionó la tecnología y la industria, reconfigurándolas en un molde industrial, capitalista, y democrático moderno. En términos ficcionales, el rechazo de Poe del empirismo como un medio adecuado para comprender la realidad, se traduce en cierto retraimiento, en una distancia definible que el héroe-detective asume en relación a la sociedad. Dupin no sólo representa valores antagonísticos a la democracia, sino que su racionalismo es repetidamente valorizado por encima de los estrechos valores empíricos de la policía, los cuales -Dupin lo deja claro- también son sostenidos por las masas democráticas inferiores. Thompson cita a Michael Holquist para autorizar esta idea. Holquist afirma que contra las metáforas del caos y lo irracional, presentes en sus otros cuentos, en las historias de Dupin Poe establece la metáfora esencial del orden y la razón: el detective. Thompson objeta que no es la razón lo que se incorpora en estos relatos, sino una “ideología de la razón”. Para Poe, el racionalismo y el empirismo representan modos de entender el mundo, ligados a diferentes formaciones sociales. El racionalismo correspondería a las capacidades y valores superiores de la aristocracia; mientras que el empirismo sería la creación de una sociedad democrática, industrializante, construida sobre valores filisteos. A través del racionalismo de Dupin, Poe critica indirectamente los valores de la democracia y los estrechos métodos empíricos que tanto contribuían a la industrialización de la sociedad estadounidense; contrastando siempre implícitamente estos valores y métodos mecánicos con el estilo de vida y las metas ennoblecidos de la aristocracia.

Es importante notar que la postura crítica del detective de Poe en relación a la sociedad se convertirá en una convención del género. Los detectives posteriores, tengan o no pretensiones aristocráticas, son, como Dupin, típicos “outsiders”. Esta convención, es especialmente fuerte en la tradición de la narrativa “hard-boiled” estadounidense, proporciona una base para explorar problemas sociales y morales. De acuerdo con esto, Thompson se va a ocupar de las historias que tienen a Dupin como protagonista, porque ellas subrayan más dramáticamente las cuestiones relacionadas con el poder y el conocimiento que son centrales para el género.

El racionalismo romántico de Dupin y el Destino Manifiesto estadounidense

En una primera instancia, las historias de detección de Poe pueden ser definidas como fantasías, incluso fantasías de cumplimiento de los deseos de conocimiento y de poder. Son fantasías de masculinas en tanto Dupin representa un acceso al conocimiento marcado por el género⁶. Estas fantasías encarnan una conciencia específica, de una época de intensa investigación “científica”, en la cual el conocimiento es poder en sentidos radicalmente nuevos, sin sacrificar otras más antiguas tradiciones de exclusividad. Sin embargo, para Poe, como para muchos de sus sucesores victorianos, el conocimiento no se adquiere empíricamente, a través de la mera observación de las apariencias externas; más bien, se lo obtiene cuando la observación es combinada con la intuición o con formas deductivas de razonamiento.

Este es el significado de la abstracta introducción filosófica a “Los crímenes...”, en la cual el “cálculo” (entendido como mera observación) es repetidamente desacreditado en favor del “análisis”. El énfasis en la idea de la duplicidad de las apariencias es central a la visión del mundo de Poe. Todo buen jugador hará agudas observaciones, pero lo que diferencia al jugador superior es

⁶ Thompson no discute este punto, y en su apoyo solamente cita un trabajo de Ruth Bleier que discute el modo en que la ciencia ha sido marcada como masculina en Occidente.

Literatura Norteamericana

su incorporación de “cosas externas al juego”. En esa introducción, los juegos son presentados como ejemplos y como evidencia. Como ejemplos son introducidos para apoyar la pretensión del narrador de que el poder del analista es superior a la más débil y trabajosa capacidad del empirista en los juegos más intelectuales (el ajedrez, las damas, el whist). Pero la metáfora es también evidencia de una ideología particular, fundada en el deseo de creer que la multiplicidad de la vida puede ser reducida a una estructura semejante a la de los juegos, en la cual la variedad está restringida a un número finito de posibilidades y la mutabilidad está congelada dentro de las nunca cambiantes reglas del juego.

Esta ideología racionalista difiere radicalmente de la ideología del Destino Manifiesto, dominante en el temprano siglo 19, que proclamaba el derecho -otorgado por Dios a los EEUU- de extender su territorio a través de América del Norte. En contraste, Poe quería localizar un idilio pastoral en el Sur; y, si eso fallaba, al menos crear en su ficción y su poesía un mundo estético regulado por una combinación de exotismo y control no suministrado por la sociedad estadounidense contemporánea. En todo caso, la cosmovisión de Poe tenía poco que ver con la creencia contemporánea de que los estadounidenses tenían la obligación -divinamente sancionada- de conquistar el continente americano, creencia que estaba impulsando a casi la mitad de los yanquis a moverse hacia el Oeste. Al respecto, Thompson cita a L. Ziff, quien observó que la obra de Poe se opone figurativamente a esa ideología expansionista: cerrando el acceso a la naturaleza en su mundo ficcional, Poe estaba haciendo una declaración social, asegurando que el arte, surgiendo de la imaginación, está confinado a los productos puros de la mente y no tiene relación con el destino colectivo del pueblo.

En el contexto de su ficción detectivesca, esa retirada de la naturaleza, ese deseo de reducir la vida a una convención, a reglas formalizadas es en efecto una fantasía de poder, en la cual el conocimiento juega un rol dominante⁷. El conocimiento superior del analista -Dupin- atraviesa el desconcertante orden de las apariencias superficiales para encontrar la verdadera fuente del crimen. El analista, dice Poe, “desenreda”. El conocimiento simplifica, clarifica el caos.

La falta de entusiasmo de Poe por la empresa imperial estadounidense, y su escarnecimiento de lo que ve como una débil creencia en los valores democráticos, encuentran su correspondencia en la alienada figura de Dupin cuya mente, intensa, analítica, anti-empírica, resuelve sin esfuerzo los más difíciles misterios traduciéndolos en nítidas fórmulas que poseen pautas conocibles de causa y efecto. En este sentido, Dupin cumple simbólicamente el deseo no realizado de dominación de Poe. Mientras la fortuna de Poe fue dominada ampliamente por una sociedad que abrazaba valores radicalmente diferentes de los suyos; Dupin, aunque similarmente alienado, es dominante. Parece estar por encima de la circunstancia. Los crímenes más atroces y perturbadores de la sociedad hallan una solución en sus manos. En principio, parece que no hubiera misterio incapaz de ser resuelto; el poder analítico de Dupin es casi preternatural. Por eso para Thompson estos cuentos son fantasías de poder y conocimiento: el razonamiento está tan exaltado que pierde todo reclamo de verosimilitud. En ellos el conocimiento confiere poder sobre el sujeto. Lo que se valoriza en estas historias no es el racionalismo *per se*, sino una versión o ideología romantizada del racionalismo en la cual la razón, o mejor el “análisis”, es el modo de comprensión superior.

Donde más agudamente se muestra el contraste entre la poderosa mente de Dupin y la mente inferior del Prefecto es en su diálogo inicial, en “La carta robada”. La carta robada es importante precisamente porque da al Ministro D poder sobre la realeza, un poder que, una vez ejercido, se pierde. El chantaje es la forma quintaesencial del conocimiento como poder. Esta relación conocimiento-poder es aproximadamente análoga a la relación de Dupin con el Prefecto. Así como el Ministro disfruta de ascendencia sobre la reina en virtud de su conocimiento del contenido de la carta, así también Dupin disfruta de ascendencia sobre el Prefecto en virtud de su seguridad

⁷ Thompson agrega que ese deseo es paralelo a su intento de elaborar una teoría estética en términos matemáticos.

Literatura Norteamericana

respecto de la localización de la carta. Aunque todavía no conoce los particulares del caso, Dupin ya sabe que el Prefecto está errado. Dupin comprende inmediatamente que la solución del misterio de la localización de la carta está en ponerla en un lugar obvio, y no en su ocultamiento. Esta omnisciencia, lo que Poe llama “análisis” en “Los crímenes...” representa una versión idealizada del análisis ordinario; incluso, Sherlock Holmes estaría muy presionado para dar con la solución tan rápido como Dupin. Y, aunque podría argumentarse que Dupin chantajea al Prefecto (le saca 50.000 francos a cambio de la carta), la analogía más importante entre las relaciones de Dupin y el Prefecto, y las de el Ministro y la reina, es que en ambos casos el conocimiento da a sus poseedores poder sobre sus víctimas menos inteligentes.

Para Thompson, lo más chocante del pasaje citado no es la superioridad intelectual de Dupin, sino el tono con que se dirige al Prefecto. La arrogancia de Dupin deriva tanto de su conciencia de su posición social superior, como de su sentido de superioridad intelectual. De hecho, para Poe las dos son una: la altivez de Dupin es el resultado de su genio, pero también es el resultado de ser un miembro de la aristocracia. En ese contexto, no es sorprendente descubrir que la figura de Dupin surge de una subcultura de los EEUU del siglo diecinueve, que aprecia, o gusta pensar como apreciables, los valores aristocráticos. El Chevalier C. Auguste Dupin existe como una proyección de los ideales aristocráticos del Sur anterior a la guerra. Estos ideales, tomados principalmente de la literatura inglesa romántica, particularmente de la obra de Lord Byron y de Walter Scott, fueron convertidos en mitos culturales del Sur, y formaron la base de la teoría estética de Poe. Como un aristocrático hombre de letras (y ciencias), un caballero de gracia e ingenio, Dupin encarna el refinado esteticismo que Poe desarrolló a partir del romanticismo británico. El tono altivo de Dupin deriva, finalmente, del interés de Poe en la valorización por parte del Sur de un código aristocrático. De este modo, como en muchos otros, Poe establece la convención de gran parte de la ficción detectivesca; este tono, este modo de hablar orgulloso, puede ser escuchado en las voces de muchas de los detectives subsiguientes -más visiblemente en Sherlock Holmes, pero también en Lord Peter Wimsey, Hercule Poirot, y, más recientemente, en Adam Dalgliesh.

Sin embargo, ninguno de estos investigadores iguala la omnisciencia de Dupin. Su poder de raciocinio es tal que los fenómenos capaces de ser comprendidos son capaces de ser controlados. Los individuos pueden comportarse estúpidamente, irracionalmente, perversamente, o aún maliciosamente, pero, a través de Dupin, el desorden social se vuelve orden, lo incognoscible se vuelve conocible. La capacidad analítica de Dupin representa una fantasía de poder, una fantasía del tipo del superhombre nietzscheano. Poe se diferencia de Nietzsche, empero, porque en Poe el desorden no es sistemático sino individual, es una aberración. El rol principal del genio razonador de Dupin es rectificar lo que en un esquema mayor de las cosas son aberraciones temporarias de la norma. En ningún lugar se sugiere que el crimen pueda tener una causa social o un carácter clasista; para Poe este es un acertijo abstracto, una intrigante desviación del funcionamiento de otro modo fluido del mecanismo social.

Si las convenciones de la ficción detectivesca ofrecen posibilidades únicas de explorar las relaciones sociales y políticas, dado el rol de Poe en la conformación del género, es irónico que estos intereses sociopolíticos estén marginalizados, presentes más que nada en la conexión poder-conocimiento que es una parte tan vital de la estructura narrativa de sus historias de detectives. El énfasis de Poe en las habilidades razonadoras de Dupin y su falta de interés en pintar el mundo cotidiano al modo detallado de la novela realista implican cierta visión de la sociedad. En “Los crímenes...”, “La carta robada...”, y, en menor medida, en “El misterio de Marie Rôget...”, la sociedad existe como telón para el intelecto desencarnado de Dupin. O, para ponerlo en otros términos, la sociedad existe como mero aspecto del carácter de Dupin, y esto, tiene un profundo efecto en el estilo de estos cuentos.

Literatura Norteamericana

*Leroy Lad Panek. Causa probable: La ficción detectivesca en los Estados Unidos*⁸

Capítulo 5: Contexto 1917-1940

En este período las ciudades norteamericanas se desarrollaron de nuevas formas. La población continuó creciendo pero la inmigración masiva de los períodos anteriores disminuyó.

En 1900 un tercio de los norteamericanos vivía en las ciudades pero en 1920, por primera vez, había más gente viviendo en ciudades que viviendo en el campo. El impetuoso movimiento hacia las urbes se detuvo con la Depresión de los años '30 para comenzar de nuevo con la Segunda Guerra Mundial. Durante este período los gobiernos de las ciudades norteamericanas sufrieron ciclos de corrupción y reforma (lo cual se halla bien ejemplificado en New York con la oscilación entre la permisiva administración de James J. Walker y los años de limpieza de "La Guardia") aunque algunas ciudades resistieron el cambio: la determinación del Alcalde de Chicago (Jim Thompson) de hacer de ésta una ciudad abierta le dio a dicha ciudad una reputación mundial como "la capital del *gangster*".

En los años '20 apareció la noción de planificación urbana. Las ciudades se expandieron no sólo en cuanto a densidad poblacional sino también en cuanto a su tamaño, generándose las metrópolis que hoy conocemos (el crecimiento de las ciudades se produjo hacia arriba con los rascacielos y hacia afuera con los suburbios). Los suburbios se incrementaron no sólo porque el transporte público mejoró sino también porque Norteamérica conoció el automóvil: en 1919 había nueve millones de autos en EE.UU., diez años después había veintiséis millones.

El automóvil también contribuyó a crear un nuevo fenómeno norteamericano: California. En 1869 California tenía una población de medio millón de habitantes, pero en 1910 su población ya ocupaba el puesto veinticinco entre los estados, y en 1965 ocupaba el primer lugar. Durante la década del '20 Glendale creció un 3000% y Beverly Hills casi un 2500% (esto significaba mucha gente mudándose del este hacia el oeste).

Gran parte de este movimiento tuvo que ver con Hollywood. En el primer cuarto del siglo XX la industria cinematográfica norteamericana se mudó al área de Los Ángeles y desde allí realizó *films* que dominaron el mercado mundial. Si el Chicago de este período tuvo el título de "Capital del crimen", Hollywood se convirtió en la capital de los sueños tanto de los EE.UU. como del mundo.

A medida que avanzamos de período en período, el crimen en Norteamérica se vuelve cada vez más organizado y violento. EE.UU. estaba inventando nuevos tipos de ciudades y también estaba inventando nuevos tipos de crimen y un nuevo tipo de criminal. Además, durante los años '20 cambiaron las relaciones entre las bandas criminales y los políticos. Anteriormente (hacia 1900) los políticos protegían a las pandillas envueltas en delitos de extorsión, prostitución, juego, tráfico de drogas, etcétera, debido a que las pandillas eran el medio para una victoria electoral asegurada (a través de la intimidación de los votantes, la manipulación de las urnas, etcétera). A causa de esta relación, los jefes políticos reforzaron las medidas de control sobre el crimen y la violencia en sus ciudades. Estas medidas de control sobre las bandas criminales por parte de los políticos desaparecieron durante la década del '20. Esto se produjo debido al cambio en el modo de acceso al dinero. Hasta los años '20 los políticos saldaban sus deudas con los mafiosos otorgándoles inmunidad contra la persecución y dándoles la oportunidad de hacer algo de dinero fácil a través de contratos estatales. Pero en 1920 surgió la Prohibición y una nueva perspectiva se abrió para los *gangsters*. ¿Porqué hacer unos pocos dólares deshonestos sobrecargando la ciudad con trabajos de construcción, cuando vender licor los podía hacer ricos casi de la noche a la mañana? A lo largo del país las bandas descubrieron que su dinero los convertía en jefes, que podían comprar a los políticos

⁸ *Probable Cause. Crime Fiction in America*. Bowling Green State University Press, Ohio, 1990. Traducción y resumen de Andrea Krikún.

Literatura Norteamericana

en lugar de ser comprados por estos. Por un tiempo, durante los años '20 y principios de los '30, el poder real en muchas ciudades norteamericanas estuvo en manos de los jefes criminales.

Durante la Prohibición, el dinero que era posible hacer contrabandeando licores, secuestrando, etcétera, cambió la organización del crimen norteamericano y engendró un nuevo nivel de violencia en las ciudades. Hacia el fin de la Prohibición surgió una nueva dirección: siguiendo el ejemplo de la industria, un número de poderosas figuras del bajo mundo percibió las virtudes de limitar la competencia. Pero también se dio cuenta de que la violencia les hacía mala prensa y engomaba la máquina de hacer dinero. Por consiguiente, a fines de los años '20 y durante los años '30 el crimen norteamericano se volvió organizado. Aún antes de 1933 y de la derogación de la Prohibición, el crimen organizado se estableció en las ciudades, lucrando generosamente a través de otros vicios como el juego, la prostitución y los narcóticos.

Al mismo tiempo que las peleas entre contrabandistas de licores desaparecían de los titulares y que el crimen organizado buscaba un perfil más bajo, surgió otra clase de delincuentes. Engendrados por la Depresión y movilizados por Henry Ford, un número de notorias, casi famosas, bandas hicieron estallar el sur y medio oeste. Durante la Depresión a nadie le agradaban demasiado los bancos. La gente los despreciaba porque estos hacían desaparecer sus ahorros, vendían sus hogares en la subasta pública y por ello merecían ser eliminados. Y allí estaban Ma Baker y sus muchachos, Dillinger, Bonnie y Clyde, Baby Face Nelson y otros: robaban el banco, le disparaban a algunos policías y huían. Las armas y los autos simbolizan el crimen en los años '20 y '30. Una imagen duradera del período es la del sedán negro doblando una esquina a toda velocidad con armas automáticas resplandeciendo desde sus ventanas. El crimen nunca había tenido tanta movilidad y los automóviles lo habían hecho posible. Hasta mediado de los '30 el auto de un criminal era no solamente el medio para una huída rápida sino que también la garantía contra la persecución (dado que lo único que tenían que hacer los criminales era cruzar la línea jurisdiccional y la policía ya no podía tocarlos).

Durante los años veinte y treinta las fuerzas policiales locales y estatales no estaban en condiciones de luchar contra el crimen. La sujeción de la ejecución de las leyes a los políticos estorbaba a las fuerzas policiales. La huelga de la policía de Boston en 1919, que dio como resultado numerosos despidos, puede haber establecido el principio de que los responsables de la seguridad pública no tienen el derecho a huelga, pero también demostró que la policía estaba inextricablemente atada al gobierno por los políticos y que tenía pocas posibilidades de reclamar por sus derechos y mantener su propia casa en orden. Y la casa estaba más desordenada que nunca: Smedley Buttler (Director de la Seguridad Pública de Filadelfia) estimó en 1923 que la mayoría de los policías de la ciudad recibían entre ciento cincuenta y doscientos dólares mensuales en coimas. Charles Fitzsimmons sostenía que el sesenta por ciento de la policía de Chicago participaba del negocio de contrabando de licores y que en un barrio (Maxwell Street) lo hacía el cien por ciento. Aún cuando la policía tenía la voluntad de hacer cumplir las leyes, casi nunca disponía de medios. Y en muchos casos era simplemente inútil realizar arrestos. Incluso cuando los casos llegaban a juicio, las cortes o los políticos dejaban en libertad a los criminales con perturbadora frecuencia. Como si este panorama no fuera suficiente, cada vez más voces se alzaban contra el tradicional empleo de la violencia por parte de la policía. De todos modos, romper algunas leyes por lo que era considerado el mayor bien era una práctica aceptada. Quizás el caso más prominente fue aquel que involucró al celebrado detective Ellis Parker quien, en su esfuerzo por resolver el secuestro de Lindberg, secuestró a Paul Wendel y obtuvo de éste una confesión falsa.

A comienzos del siglo XX el gobierno federal comenzó a dirigir su mirada hacia la corrupción y el crimen en las ciudades norteamericanas. La primera mirada federal llegó con una serie de leyes que intentaban poner freno al vicio (alcohol, narcóticos y prostitución). Aunque, por supuesto, esto no ocurrió ya que el gobierno federal no tenía los medios para hacer cumplir la ley. Los agentes de la Prohibición tenían salarios grotescamente bajos y frecuentemente eran ineptos o corruptos. Además, el público norteamericano simplemente no quería permanecer bajo la ley.

Literatura Norteamericana

En 1929 comenzó a reunirse la Comisión Wickersham (una comisión nacional para la observación y ejecución de la ley). Esta comisión reportó que la policía norteamericana era inadecuada en su totalidad y señalaba como parte del problema al vínculo existente entre la policía y los políticos. También recomendaba algunas reformas específicas como poner a la policía dentro de un sistema de servicio civil y continuaba hasta implicar que la Prohibición exacerbaba los problemas del crimen y del crimen policial, sugiriendo la utilidad de derogar la Enmienda N° 18. Y así sucedió: el 5 de diciembre de 1933 se derogó la Prohibición.

A fines de los años '20 el Poder Ejecutivo comenzó a preocuparse por el crimen en las ciudades norteamericanas. El problema consistía en que el gobierno federal no tenía jurisdicción sobre la mayor parte de los crímenes. La primera solución fue encarcelar a los *gangsters* no por asesinato y extorsión (que eran crímenes estatales) sino a través de la ley federal contra la evasión impositiva. Ya en los años '30 el gobierno federal buscó modos de llevar a cabo el cumplimiento de las leyes criminales. En 1934 el Congreso sancionó leyes en las que se establecía como crimen federal robar un banco con privilegios federales, llevar propiedad robada valuada en más de cinco mil dólares a través de fronteras estatales y asaltar o matar a un agente federal. El FBI también recibió un impulso. A fines de los años '20 Hoover le dio nueva vida al *bureau* aislando a sus agentes de los políticos y luchando por hacer del FBI una organización moderna. En 1934 algunos proyectos de ley referidos al crimen dieron a los agentes del FBI poderes completos para arrestar y les permitieron portar armas de fuego (hasta ese momento no podían hacerlo). Parte de la función del FBI a mediados de los años '30 fue atrapar a los flamantes ladrones que saqueaban los bancos del país. La otra parte del trabajo de Hoover fue construir la imagen de sí mismo y de su *bureau*. Las relaciones públicas de Hoover inflaron la imagen del *bureau* estableciendo a los *G-Men* como incorruptibles, duros, científicos y obstinados, una imagen antes nunca asociada con la ejecución de la ley pública. El problema radicaba en que esto también implicaba la construcción de la imagen de los antagonistas del *bureau*. Implicaba inflar a los mediocres, patéticos y a veces mezquinos ladrones de bancos al ubicarlos entre los primeros enemigos públicos. Esto no sólo distorsionaba la verdadera imagen del crimen y de los criminales en los EEUU sino que muy a menudo romantizaba al criminal. En el proceso de romanización del criminal, la industria cinematográfica americana jugó un papel importante.

CINE: En las primeras dos décadas del siglo XX las películas mudas mostraban detectives con cierta regularidad (aunque, en general, las películas mudas de detectives no fueron los productos fílmicos más prominentes del período). El primer film de Sherlock Holmes apareció en 1903 y los detectives británicos dominaron el cine americano del período. Los cineastas americanos se mantuvieron alejados de los novedosos relatos de detectives americanos que aparecían en las publicaciones de diez centavos y se concentraron en la tradición más gentil. Las películas americanas con historias americanas nunca recibieron la atención o el estatus que ganaron los detectives británicos.

En 1928 aparecieron en EEUU las películas habladas y ofrecieron una nueva vena para las historias sobre crimen y detectives. A diferencia de lo que ocurría en la era muda, las obras de autores americanos dominaron las nuevas películas sobre crimen, criminales y detectives. ¿Qué impacto tuvieron estas películas?: se consideró que las historias de detectives *hard-boiled* eran despreciables. La ficción *hard-boiled* no tuvo impacto real en las películas hasta los años '40.

La industria cinematográfica, sin embargo, logró mucho más con los criminales que lo que logró con los detectives. De hecho, los cineastas se volcaron hacia los criminales antes de elegir a los detectives en los años '30. Los criminales aparecieron en las películas mudas durante los años '20. Boston Blackie era un favorito, retratado por Lionel Barrymore entre otros. Sin embargo, los chicos malos dieron el gran golpe en 1930 con la versión fílmica de Mervyn le Roy de *El pequeño Cesar* de W.R. Burnett. El retrato que hizo Edward G. Robinson del ascenso y la caída de Rico estableció un modelo para otras películas de *gangsters* que le siguieron: *El enemigo público* (1931), *Caracortada* (1932), *Soy un fugitivo* (1932) y *Blood Money* (1934). Las películas de *gangsters* de

Literatura Norteamericana

los años '30 pueden ser vistas, o bien como retratos amorales del *gangster* (una de las figuras públicas sobresalientes de la época), o bien como parábolas de la Depresión que sobreponen al criminal sobre el capitalista. Las películas de *gangsters*, sin embargo, no mantuvieron por mucho tiempo la atención de la industria. Respondiendo a presiones por parte de la Production Code Administration, las compañías cinematográficas reemplazaron a los *gángsters* por los detectives. De hecho, hacia el final de los años '30 la industria cinematográfica colaboró con la campaña de relaciones públicas del FBI con la conversión, por parte de la Warner Brothers, del gangster estrella James Cagney en la estrella de *Contra el imperio del crimen*, con la película de Universal de 1937 sobre los G-Men *You can't get away with it*, y con *Nuevas aventuras de Dick Tracey*.

Durante los años '30 algunos escritores estuvieron relacionados con la industria cinematográfica: Burnett, Hammett, Paul Cain, Chandler, Horace Mc Coy, James M. Cain y un grupo de otros escritores sobre el crimen emigraron a Hollywood y escribieron para las películas. El motivo fue simplemente que ganaban más dinero escribiendo guiones que escribiendo ficción.

RADIO: En 1921 la KDKA en Pittsburg abrió la era radial con la primera radiodifusión regular. Desde 1922, cuando había solamente 60.000 radios en los EEUU, el número de radios creció hasta alcanzar los 7.500.000 en 1928 y para fines de la década del '20 la mayoría de los americanos escuchaba la radio. Pero las radios no transmitieron durante todo el día hasta 1930. Además, durante los años '20 nadie sabía realmente qué transmitir, qué forma iba a adoptar el nuevo medio, o incluso qué acento americano utilizar en el aire. Había mucha música (especialmente ópera), algunos deportes, algunas noticias y algo de comedia de vaudeville. La radio no descubrió a los detectives hasta 1930.

A fines de los años '30 J. Edgar Hoover descubrió el poder de la radio y agentes del FBI reales y ficticios comenzaron a llenar el aire culminando en los años '40 con *The FBI in Peace and War*. Este tipo de programa documental presentaba la guerra contra el crimen en términos simples: sin policías corruptos y sin criminales que logran eludir la persecución. Los *gangsters* eran malos y los oficiales de policía eran buenos y competentes. La radio se censuraba a sí misma más estrictamente que los periódicos, las revistas y los libros.

En los años '30 la radio aprovechó a menudo el potencial de los detectives y de las historias de detectives para estremecer a los oyentes. En su costado más elevado la radio participó en otros desarrollos de la ficción detectivesca: Sherlock Holmes, por ejemplo, entretuvo a los oyentes desde 1930 en adelante. Sin embargo, la radio no hizo demasiado con la ficción *hard-boiled* durante los años '30. Hammett no alcanzó las ondas aéreas hasta los '40 y entonces lo hizo a través de Nick y Nora (y no a través de los sucios detectives de sus comienzos). La marginación de los escritores *hard-boiled* de la radio pudo haberse debido a su lenguaje y su violencia (la radio era hipócrita respecto a estas cuestiones) o quizás a su pálida perspectiva. En general, la gente encontraba la experiencia *hard-boiled* solamente en forma impresa.

LIBROS: Mientras los nuevos medios se desarrollaban, nueva sangre apareció en la industria editorial americana. Nuevos editores, como Alfred Knopf, crearon su propia marca y muchas de las firmas que eran propiedad de familias antiguas mostraron renovada vitalidad. A pesar del cine y de la radio, los americanos parecían estar leyendo más, en gran parte debido al énfasis puesto en la lectura en las fuerzas armadas (cinco millones y medios de libros fueron donados para las bibliotecas de los soldados durante la guerra) y en parte debido a que el analfabetismo había disminuido (los libros eran para los inmigrantes un modo de asegurar el éxito de sus hijos). Algunos editores tenían tiendas de libros pero también hallaron otros modos, bastante exitosos, de vender libros baratos. Siguiendo el ejemplo de las series "*EveryMan*" en Inglaterra, *Random House* publicó la "*Modern Library*" para acercar los clásicos a los lectores a un precio modesto. También comenzaron a utilizarse las cubiertas de papel. Simon y Schuster decidieron experimentar con éstas en sus "*Inner Sanctum Novels*" publicándolas con tapas blandas y ofreciendo encuadernarlas por un dólar si el lector quería conservarlas. Los libros de bolsillo comenzaron la verdadera revolución del *paperback* en 1939 y *El asesinato de Roger Ackroyd* (un libro con trece años de antigüedad) estuvo

Literatura Norteamericana

en su primera lista. El *paperback*, sin embargo, no tuvo su impacto real hasta después de la segunda guerra mundial.

Las historias de detectives jugaron su parte en la nueva escena editorial. Aunque los editores americanos habían reconocido las historias de detectives, crimen y misterio como un género separado ya en 1890, no habían hecho mucho con ellas. Pero sí lo hicieron durante los años '20 y '30. Muchos de los editores tenían en sus listas a escritores de historias de detectives tanto americanos como británicos. Durante los '20 y '30 los editores americanos aplicaron una innovación tras otra para vender a sus escritores de historias de detectives. Para identificar a los libros por género en lugar de por autor, muchos editores adoptaron nombres especiales y logos para sus libros de detectives. Mientras los editores competían por una ficción regular, alentaron a los escritores de historias de detectives a través de concursos el más famoso de los cuales fue el que ganó Ellery Queen.

PULP MAGAZINES: Durante y después de la Primera Guerra Mundial aparecieron las pulp magazines siguiendo el camino dejado por los *story papers* y las *detective libraries* del siglo XIX. Algunas de las viejas firmas de *dime novels* desaparecieron a fines del siglo XIX pero otras tuvieron una segunda oportunidad cuando descubrieron las *pulp magazines* cuya invención se atribuye a Frank Munsey (creador de *Argosy*). Las revistas de ficción de Munsey (impresas en papel pulpa) tuvieron un considerable impacto en la ficción popular americana demostrando que se podía hacer dinero con la ficción popular. Las revistas de Munsey contribuyeron al desarrollo de la ficción popular imprimiendo a Mary Roberts Rhinehart, Edgar Rice Burroughs y otros. *Argosy* y *All Story* de Munsey fueron el puente para las historias de detectives hasta que en 1915 Smith y Street siguieron el camino de Munsey y convirtieron las *Nick Carter stories* en una pulp magazine: *Detective Story*. Para principios de los años '10 las *pulp magazines* se habían convertido en una fuerza significativa y los editores comenzaron a apuntar a audiencias específicas con nuevas *pulp magazines*: comenzaron a imprimirse *pulp* de amor, de guerra, *westerns*, sobre el ferrocarril, de deportes y de ciencia ficción. Aunque en los años '30 y '40 estas revistas se volvieron sinónimo de sensacionalismo, sexo y gusto depravado por lo joven y puro, en los años '20 las *pulp magazines* ofrecieron una nueva base no sólo para las historias de detectives sino también para otros géneros literarios.

Hacia 1930 aparecieron una gran cantidad de *pulps* de detectives aunque muchas de ellas no duraron mucho. En los años '20 se vendían a un precio entre cinco y veinte centavos, salían semanal o bimensualmente y ofrecían ficción de escritores olvidados por la historia. El público al que apuntaban eran lectores de la clase trabajadora. Las *pulp* estaban concebidas para hacer dinero y no para realizar progresos literarios aunque algunas de ellas lo lograron.

Algunas de las *pulp magazines* introdujeron a los lectores en los nuevos desarrollos de la ficción detectivesca. *Pulps* como Flynn's llevaron a los escritores de la *Golden Age* inglesa a la audiencia americana. En cuanto a las historias de detectives americanas la *pulp magazine* más importante fue *Black Mask* la cual introdujo a los lectores americanos en las historias de detective *hard-boiled*. Para principios de los años '30 la ficción *hard-boiled* se convirtió en la materia de las *pulp magazines* (como lo demuestra, por ejemplo, la metamorfosis de Flynn's).

Hay muchos modos de aproximarse a la ficción *hard-boiled*: como fenómeno editorial, como movimiento literario, como respuesta social, como afirmación filosófica, como aproximación al lenguaje, etcétera. Considerando solamente el período anterior a la Segunda Guerra Mundial, Carroll John Daly y Dashiell Hammett fueron los creadores de la historia de detectives *hard-boiled* a principios de los años '20. Especialmente a través de la influencia de los editores de *Black Mask* (Phil Cody y Joseph Shaw) otros escritores como Whitfield, Mc Coy y Ballard siguieron el modelo establecido por Hammett. Al mismo tiempo que estos escritores continuaban desarrollando cuestiones a veces solamente implícitas en la original visión de Hammett, en los años '30 otros escritores desarrollaron detectives *hard-boiled* enfatizando sus acciones y actitudes masculinas más que el carácter un poco reprimido del héroe esencial del *hard-boiled*. Por otra parte, otros escritores

Literatura Norteamericana

crearon súper-detectives como The Shadow y Doc Savage que conservaban muy poco de sus orígenes. A mediados de los años '30 Chandler comenzó a desmontar y a rearmar la ficción *hard-boiled*, especialmente su lenguaje, y a establecer un modelo para escritores desde Ross Mcdonald a Robert B. Parker.

En cierto modo Daly y Hammett hicieron lo mismo: introdujeron la violencia en las historias de detectives. Mientras que en las primeras historias de detectives americanas los lectores casi no veían más violencia que las descripciones extremadamente asépticas de los enfrentamientos entre el bien y el mal, Daly y Hammett hicieron de la violencia una parte usual de su experiencia de la ficción sobre el crimen. La ficción *hard-boiled* dejó atrás el modelo estándar de la ficción detectivesca (un libro-un crimen) y amontonó violencia sobre violencia, crimen sobre crimen. La ficción *hard-boiled*, especialmente en sus primeros tiempos, se conecta con las historias *western* “*Shoot-em-up*” y también nos conduce a las historias de guerra. La violencia sirvió para llevar un grado de realismo a las historias de detectives aunque la violencia *hard-boiled* a veces se halla caracterizada por la hipérbole (siendo demasiado frecuente y romántica para ser absolutamente real). También llevó el peligro y la acción a los lectores americanos quienes hasta el momento sólo habían experimentado el suspenso.

Los crímenes *hard-boiled* no son crímenes asépticos cometidos como una aberración contra una comunidad. *El Gran Sueño* incluye drogas y pornografía. El contrabando de licores, el juego, el suministro de narcóticos y la extorsión aparecen regularmente. Aunque debido a la construcción del texto, las historias *hard-boiled* se centran en un problema criminal razonablemente convencional (como, por ejemplo, el asesinato), a medida que avanza el argumento el héroe descubre crimen tras crimen, corrupción tras corrupción. La corrupción del mundo proviene de sus habitantes: gente depravada y corrupta habita tanto los bajos mundos como la alta sociedad de la ficción *hard-boiled*. Los escritores *hard-boiled* describen la realidad necia y psicópata de los matones y asesinos profesionales y describen del mismo modo la obscena realidad de los ricos. La ficción *hard-boiled* también desnuda el mundo de la corrupción: *Cosecha Roja* y *The Fast One*, por ejemplo, muestran el vínculo entre el crimen y los políticos. El retrato que hace Chandler de Bay City es otro ejemplo de esto (la policía y el alcalde de Bay City están controlados por un *gangster*). La corrupción fluye a lo largo de la cadena de autoridades y nada hará que esto cambie como nada puede hacer que el *gangster* o el rico sean humanos.

La violencia y la corrupción también crean el carácter del detective. Los escritores *hard-boiled* realizan un quiebre dejando atrás los códigos sentimentales de comportamiento y acción. La convención social y el comportamiento civilizado a menudo sirven en este mundo para encubrir y proteger la corrupción individual y social. En su búsqueda de la verdad el detective necesita seguir la verdad antes que la convención; pero en un mundo lleno de personas y valores desviados, el héroe sólo encuentra la verdad en sí mismo. El código de comportamiento *hard-boiled* es un código implícito que predica valores fundamentales que un boy scout aprobaría: amistad, coraje, protección del débil, veracidad, perseverancia y trabajo duro. El héroe conoce la extensión de la enfermedad en la sociedad (los políticos, los criminales y la clase ociosa son todos lo mismo) pero también sabe que la reforma no funciona. Prefiriendo el aislamiento a la colaboración, el héroe *hard-boiled* vive una vida minimalista con pocas posesiones y pocos amigos. No es un monje ni un cínico sino un romántico que mantiene la fe y sigue luchando sin importar si va a ganar o perder la batalla.

Dejando de lado la violencia y dejando de lado al héroe *hard-boiled*, es posible identificar a una obra *hard-boiled* por su estilo. El estilo *hard-boiled* liberó a la ficción sobre el crimen en EEUU. En primer lugar, permitió a los escritores llevar por primera vez la acción y la violencia a sus lectores. Por otra parte, la narrativa *hard-boiled* utilizó por primera vez en la literatura norteamericana el lenguaje de la calle en un modo natural y realista. La utilización del *slang* contribuyó a dar realismo y proximidad al lenguaje de los personajes. Finalmente, la escritura *hard-boiled* adoptó la frase sarcástica y otros efectos cómicos y esto contribuyó con el tono de la narrativa tanto con el carácter del héroe.

Literatura Norteamericana

Por primera vez la ficción sobre el crimen logró una considerable audiencia de lectores, radio-oyentes y espectadores de cine. La novela policial no prosperó durante este período principalmente debido a que la policía de la época no lo hizo. Con esta única excepción, la ficción sobre el crimen se convirtió en una forma literaria verdaderamente americana en los años de entreguerras.

Robert Baker & Michael Nietzel. El Detective privado⁹

Introducción

Entre los escritores más talentosos y famosos en esos días tempranos encontramos a Dashiell Hammett quien trabajó para la famosa agencia de detectives Pinkerton. Hammett, un romántico realista, desarrolló estudios de estilo melodramático, objetivo y duro. Sus historias estaban dichas en primera persona y caracterizaron a un detective de mediana edad, duro, conocido como “el agente de la Continental”, que trabajó para la agencia de detectives Continental de San Francisco.

Curiosamente, a pesar de que Spade es uno de los detectives más conocidos de Hammett, aparece solo en *El Halcón Maltés* y en tres historias escritas para revistas.

Por otro lado, surge Chandler: un trabajador lento y cuidadoso que creó dos investigadores privados para sus historias breves- John Dalmas y otro llamado Mallory. Luego, cuando Chandler realizó trabajos más largos estos detectives se hicieron más conocidos y emergió el famoso Marlowe. Este no es más filosófico e introspectivo que Spade pero es mejor educado y articulado. Fue, tal vez, el primer investigador privado pensante.

La escuela del *hard-boiled* nació como una oposición a las pretensiones que caracterizaban a la historia detectivesca de alrededor de 1920 y fue una creación americana. Los escritores del *hard-boiled* crearon héroes con muchas cualidades que los apartaron de los detectives anteriores. Primero, eran hombres duros que substituyeron la deducción y el análisis de pistas por la acción y el uso de la fuerza. Una segunda cualidad de los mismos es la complejidad de sus personalidades, la mezcla de dureza y sentimentalismo. Sus almas, aún más complicadas, están conflictuadas frente a la injusticia y la desigualdad que abundan en la vida de las víctimas. Ellos no creen que puedan mejorar el mundo sino que intentan posponer que se vuelva peor. La simultaneidad de la Depresión y la popularidad del héroe del *hard-boiled* no fue accidental, tal vez, los corrientes sucesos económicos y nuestros intereses en esos personajes no sean diferentes.

Compasivos y agradables con los inocentes y los débiles, los hombres del *hard-boiled* eran cínicos y sospechosos ante el poder político e institucional. Esta actitud es más pronunciada en la hostil relación del detective privado con la policía: muchos de estos detectives privados han trabajado anteriormente para la fuerza policíaca. Inevitablemente, sin embargo, éste posee un policía amigo o un *insider* dentro de la fuerza policial. El “policía honesto” comparte con el detective los sentimientos acerca de la autoridad abusiva, pero se queda con su trabajo pese a sus reservas. La policía es vista como víctima de lo que la sociedad requiere de los mismos, así como también lo son los detectives privados.

El detective usualmente trabaja y vive solo. Despreciados y aislados de la sociedad a la que sirven, es visto como el protector de la ciudad de las fuerzas del mal y la locura. Era “valioso”. Era leal a un justo pero difícil código moral. Su arrogancia y rudeza son excusadas por luchar en un complejo creciente mundo fuera de control.

La visión del héroe favorito de Chandler consiste en que

El es el héroe: el lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre comuna sin embargo también un hombre inusual. Debe ser, recurriendo a una frase bastante gastada, un hombre de honor - por instinto, inevitablemente, sin pensarlo, y ciertamente

⁹ *Private Eyes: One Hundred and One Knights*. Bowling Green State University Press, Ohio, 1985.

Literatura Norteamericana

sin decirlo. Debe ser el mejor hombre en su mundo y uno bastante bueno en cualquier mundo. No me interesa mucho su vida privada; no es ni un eunuco ni un sátiro; pienso que podría seducir a una duquesa y estoy bastante seguro de que no corrompería a una virgen; si es un hombre de honor para una cosa, lo es para todas. Es un hombre relativamente pobre, o no sería un detective. Es un hombre común o no podría estar entre la gente común. Tiene un profundo conocimiento de las personas, sino no podría hacer su trabajo. No tomara el dinero de nadie deshonestamente, y no aceptara la insolencia de nadie sin una justa y desapasionada venganza. Es un hombre solitario y su orgullo es que lo traten como un hombre orgulloso, quien lo trate de otro modo lamentara haberlo conocido. Habla como un hombre de su época –es decir, con un ingenio rudo, un vivaz sentido del grotesco, repugnancia frente a la simulación, y desprecio por la mezquindad. (*The Simple Art of Murder*)

La narración es esparcida y descuidada. Los mejores escritores de *hard-boiled* usaron un lenguaje que creó una atmósfera peligrosa y llena de decaimiento moral. Este detective usa las palabras como armas. Habla en una manera intimidante y agresiva. Es sarcástico.

Hammett fue un maestro en revelar personajes a través del diálogo mientras que Chandler usó la viveza como una de las principales defensas de Marlowe frente a sus propias emociones y vulnerabilidad.

Capítulo II: Hammett y Chandler

La mayoría de lo que intentaron hacer Hammett y Chandler fue una reacción al tipo de historia detectivesca creada por escritores como Van Dine y Agatha Christie. Van Dine fue el último de los tradicionalistas: un *gentleman* que se movía en un mundo de salud, status y tradición, y estaba totalmente perdido en el mundo como lo estuvo Hammett en los '20 y Chandler en los '40- el mundo del hombre común, en el que la verdad y la justicia eran determinados más por el poder y el dinero que por algunos principios abstractos o ideales inmaculados. Los nuevos detectives creados por Hammett y Chandler, en vez de buscar algún orden social que colabore en un mundo caótico, se volvieron ley ellos mismos y administraron su propia rama de la justicia.

Hammett abrazó el código de anonimato, moralidad y objetividad de Pinkerton: cuanto menos sepan del detective menor probabilidad de que posean información personal en su contra; el trabajo del detective es proteger a la gente buena de la explotación de la gente mala, y si toma dinero de un cliente le debe lealtad, pero esto no debe superar su personal sentido de lo correcto y lo incorrecto; y, finalmente, el detective debe desarrollar la distancia objetiva y emocional con la gente que trata. Esto le dio un aura de autenticidad y credibilidad a las novelas de Hammett no halladas en otros escritores de su tiempo.

Hammett aprendió en su trabajo de detective en San Francisco: 1) al obligar a un hombre, la bebida no tiene nada que ver con la confianza; 2) que las huellas dactilares son casi inservibles; 3) como profesión, el robo provee una vida pobre; y 4) la mejor defensa en corte es negar todo.

El Agente de la Continental fue el primer detective privado de Hammett. Posee las características ya vistas del detective creado por Hammett. Sam Spade “el Satán rubio” es el cuerpo romántico de la raza de los detectives privados. Toma su trabajo serio y personalmente y no dejará nunca que sus emociones sobrepasen su lealtad al código. Es el último *private eye*, el epítome del género- inteligente, duro, introvertido, sabio, con un personal sentido de lo correcto y de la justicia que ensombrece todo lo demás. Descripción: Nació en 1895. Es 6 pies de alto y pesa 185 libras. Tiene pelo rubio y ojos amarillos, una gran nariz de gancho, cejas finas... Es muscular, de huesos pesados. Prefiere los trajes grises, zapatos marrón oscuro y sombrero de fieltro gris. Es un fumador y bebedor empedernido. Se arma sus propios cigarros. No tiene auto ni licencia de manejo. Posee una oficina pequeña. Su compañero es Miles Archer. Spade no acarrea un arma y no tiene una gratificación de monto fijo, sino que éste es puesto de acuerdo a la habilidad del cliente de pagar. La mayor debilidad de Spade son las mujeres aunque desconfía de ellas y, también, la bebida.

Literatura Norteamericana

Chandler fue reportero, contador, entre otros trabajos. Estudió literatura americana moderna y estudió a sus contemporáneos y predecesores. Experimentó con varios detectives antes de instalarse con Philip Marlowe. Algunos fueron: John Dalmas; Ted Carmady, Johnny De Ruse y el padre literario de Marlowe: Mallory.

A diferencia de Hammett, Chandler conocía muy poco acerca del crimen, criminales o procedimientos policiales y le debe a sus lecturas lo que supo acerca del tema.

Philip Marlowe: admiramos su incansable persecución del ideal de justicia. Descripción: Nació en 1906, mide 6 pies de alto y pesa 190 libras. Tiene cabello oscuro y sus ojos son marrones. Usa sombrero y un abrigo. Tiene un único traje azul con zapatos negros y medias negras. Nunca se casó y es un fumador empedernido. También fuma pipa. Es un bebedor. Tiene una manera cínica y dura de ser, contenido por metáforas y símiles sabios. Pese a su exterior, es un hombre altruista y gentil. Es un solitario. Posee una pequeña oficina, vive solo en un departamentito, maneja un auto grande cuando puede. Usa una Smith&Wesson 38, Tiene una Luger en el auto y usa una Colt automática. Tiene licencia de detective privado. Su tarifa es de \$25 por día, luego asciende a \$40 más expensas. Tiene una vida amorosa de una noche, pues posee una relación romántica y peligrosa con las mujeres, a las que idealiza.

Capítulo III: Ross Macdonald, Mickey Spillane.

Macdonald tomó al jovencito y le dio educación y pulimento. Sobretudo, él está preocupado acerca de la condición humana y de la gente. Su alter ego, Lew Archer es, a pesar de su actitud cínica, un hombre compasivo e interesado haciendo lo posible para traer un poco de humanidad y justicia a un mundo cruel y malvado. Archer es un hombre moral. Le conciernen los valores simples y las relaciones humanas. Cree en la gente y sabe la importancia de la dignidad humana. Piedad y entendimiento sobresalen en sus historias. Archer es un medio a través del cual emerge el sentido de las vidas de otras personas. Su nombre fue tomado del compañero muerto de Spade en *El Halcón Maltés*. Descripción: Después de su carrera policial se convierte en investigador privado. Abre una oficina. Se casa y mejora económicamente. Su matrimonio dura poco. La intensidad con la que trabaja y se dedica a un caso no le dejan tiempo para las cuestiones domésticas. Pasa días sin dormir. Después del divorcio vende la casa y se muda a un departamento.

Es 6,2 pies de alto y pesa 190 libras. Tiene cabello oscuro y sus ojos son azules. Maneja un Ford verde viejo convertible. Raramente usa un arma, pero cuando tiene usa una 32 y una 38 automática. Nunca lleva su licencia de detective. Es un bebedor suave y, usualmente, en ocasiones sociales. Nunca bebe cuando trabaja. Lew es vago acerca de los detalles de su pasado.

Peter Wolfe en su libro *Dreamers Who Live Thier Dreams: The World of Ross Macdonald's Novels* analizó las 18 novelas, y sumariizó varias características del mismo:

(...) El crimen refiere a cuestiones serias. Casi todas sus obras muestran que tanto se han apartado la sociedad, la familia y el individuo de lo que deberian ser. (...) Aunque nos convence de que la vida esta llena de sentido, no define ese sentido: mas bien, dota a la ficcion policial de una dimesion psicologica que se adecua bien a sus argumentos tradicionalmente complejos. Mas intresado en el crimen privado que en el publico, usa la psicología en vez de la ciencia aplicada para probar motivos y causas.

Archer es el más complejo, el más intelectual y el mejor leído e informado de los detectives privados en el género.

Mike Hammer: su enorme appeal descansa en su rudeza, su rectitud en la persecución de la justicia. Juega el rol de jurado, juez y ejecutor. Es un hombre de honor y un vigilante. Es un protector de los débiles y desvalidos, y cuando se encuentra con un enemigo y un opresor los destruye sin importarle. Su mundo es siempre bueno. Hammer abrió su oficina en 1939, en la Segunda Guerra Mundial, se enlista y vuelve a su oficio de detective en 1944. Tiene una socia: Velda. Descripción: Se viste bien, generalmente con trajes. Su arma favorita es la 45 automática.

Literatura Norteamericana

Cuando un caso lo necesita está varios días sin dormir, ni lavarse o afeitarse. Su tarifa es de \$50 por día, incluyendo expensas, pero ocasionalmente recibe cheques por \$1000, \$5000 y \$10000. Hammer es el más puritano de los detectives privados. Políticamente, pertenece a la extrema derecha y tiene poco afecto por las minorías, aunque es amistoso con los negros. Posee un fuerte sentimiento de patriotismo y responsabilidad cívica y quiere “limpiar el mundo”. Hammer es la antítesis de las intelectualidades sensibles. Es de mente simple, sentimental. Los argumentos de Spillane son absurdos. Su estilo es un desastre. Sus novelas son la amalgama de los cómics y las novelas amorosas. Sus novelas son escritas para entretener y para decir una buena historia.

Steven Marcus “Introducción” a El agente de la Continental¹⁰

A principios de la década del 20, mientras trabajaba en San Francisco para la Agencia Pinkerton, Hammett comienza a pensar en ser escritor, y escribe poemas, apuntes de sus experiencias como detective y otros “trabajos de aprendiz”. Más o menos por esa época deja definitivamente su trabajo como detective, después de resolver un caso: el hallazgo de una cantidad de oro robado, escondido en la chimenea de un barco en el puerto de San Francisco. Enfermo, y pensando que no va a vivir mucho tiempo, abandona a su familia y se instala sólo para dedicarse a escribir. Se desempeña como escritor publicitario para una joyería.

A fines de 1922, empieza a publicar cuentos cortos en *Smart Set* y *Black Mask*¹¹. Esta última comenzará pronto a publicar su obra regularmente. En 1923 publica su primer relato protagonizado por el agente de la Continental, bajo la forma de narrador anónimo que conservaría en el futuro.

A mediados de la década del 20 comenzó a reconocérselo “como talento original, innovador del género de la ficción popular y figura central de una nueva escuela literaria especializada en novelas de misterio que pronto se popularizó con el nombre ‘escuela de los duros’, y que pasó a considerarse el equivalente estructural, dentro de su contexto, de lo que Hemingway y los escritores agrupados en torno a él hacían a otro nivel durante el mismo período”. (pp. 9-10)

Desde 1927 empezó a publicar periódicamente en *Black Mask* fragmentos de novelas. Luego los revisaba y los publicaba como libros. Así surgieron, en 1929 *Cosecha Roja*, *La maldición de los Dain* (protagonizadas por el agente de la Continental) y *El halcón maltés*, y en 1930 *La llave de cristal*. Hacia 1930 sus trabajos comenzaron a hacerse menos frecuentes, al mismo tiempo se instaló en Hollywood ya que la Warner Bros, que le había comprado los derechos de *El halcón maltés*, le ofreció un buen pago para dedicarse a varios proyectos cinematográficos. En 1932 declaró que proyectaba escribir una obra teatral, que nunca se concretó, y en 1934, publicó su última novela, *El hombre flaco*.

En esos años, su pareja, Lillian Hellman, publicó su obra de teatro *La hora de los niños*, que a juicio de Marcus “nunca hubiera visto la luz de no ser por la intervención decisiva de Hammett en el papel de lector meticuloso, maestro exigente y crítico de honestidad a toda prueba.

Durante toda la década del 30, siguió trabajando como escritor y adaptador, y en 1937 se afilió al Partido Comunista. Durante mucho tiempo vivió de la adaptación de su obra al cine y a la radio, y de los derechos de sus novelas que se seguían vendiendo. Pero después de negarse a testimoniar ante el Comité de Actividades Antiamericanas, fue a la cárcel, estuvo en las listas negras de Hollywood y sus programas de radio fueron cancelados. Se lo condenó a pagar ciento cuarenta mil dólares por impuestos atrasados y a raíz de eso se le confiscaron todas sus ganancias incluidos los derechos de autor. A pesar de eso, según Marcus, Hammett llevó una vida retirada pero tranquila en independiente. En 1956 su enfermedad se agravó y hasta su muerte en 1961 vivió bajo el cuidado de Hellman.

¹⁰ Marcus, Steven. “Introducción” a *El agente de la Continental*, de Dashiell Hammett, Alianza, Madrid, 1974. Síntesis de Patricia L. Lozano.

¹¹ Era un semanario.

Literatura Norteamericana

Marcus discute una cuestión central en Hammett, la moral ambigua, compleja y enigmática de su obra. Parte de la figura de Sam Spade, en *El halcón maltés*, y recuerda haberse cuestionado la primera vez que toma contacto con el personaje (a través de la película de John Houston) de qué lado estaba Spade, si es que estaba de alguno, aparte del suyo propio; y si había un lado suyo, en qué consistía. Para responder a estas preguntas trabaja sobre la significación de la “parábola” de Flitcraft, a la que considera el “pasaje central y más importante de la novela” y “uno de los momentos clave de toda la obra de Hammett”. Para Marcus este microrrelato puede servir como puerta de entrada a la cosmovisión del autor¹². Según Marcus, Spade usa la historia de Flitcraft para comunicarle a Brigid cual es para él el sentido del mundo y la vida. Sin embargo, Brigid no es capaz de descifrar el mensaje que contiene la anécdota, cosa que para Marcus, Spade esperaba de antemano. Cuando Flitcraft explica su conducta a Spade la considera absolutamente racional, pero encuentra difícil hacerle comprender esa racionalidad al detective. Flitcraft tenía un concepto de la vida como algo “limpio, ordenado, sano y responsable”, esta creencia es desbaratada por la caída de la viga. Y lo que más afecta a Flitcraft -afirma Marcus- es comprender que “al ordenar racionalmente sus asuntos había actuado en desacuerdo con la vida, no de acuerdo con ella”, por eso decide marcharse y cambiar su vida completamente al azar. Al comentar el episodio, Spade sostiene que no parece que Flitcraft haya notado que finalmente había caído en la misma rutina de la que había huido; pero agrega que precisamente ese es el aspecto de la historia que más le gusta: el hecho de que Flitcraft se adaptara primero a que las vigas cayeran, y luego a que dejaran de caer.

En base a esto, la hipótesis de Marcus es que la parábola de Flitcraft está estrechamente relacionada con las fuerzas, creencias y contingencias que gobiernan los actos de Spade, y que estructuran su conducta aparentemente enigmática. La parábola de Flitcraft trata sobre la irracionalidad y la ininteligibilidad ética de la existencia y del mundo. Flitcraft dice que la viga al caer le había revelado el mecanismo de la vida, poniendo de manifiesto que esta es “inescrutable, opaca, irresponsable y arbitraria”, y que las personas la viven equivocadamente, como si fuera “ordenada, ética y racional”. Ante esa evidencia Flitcraft actúa irracionalmente, en correspondencia con la naturaleza de la existencia. Pero finalmente acaba reproduciendo su vida anterior, como si la vida tuviera sentido, fuera ordenado y racional, es decir se “adapta” a la vida. Flitcraft ha aprendido algo sobre la vida y, sin embargo, sigue intentando actuar de un modo cuerdo, racional y responsable, y lo seguirá haciendo aunque tenga conciencia de que no existe ninguna razón lógica ni metafísica para hacerlo. Marcus señala que no es casual que el nombre que elige Hammett para Flitcraft en su otra vida sea Charles Peirce, un homónimo del de Charles Peirce filósofo americano a quien preocupaban profundamente este tipo de cuestiones.

La contradicción ética y metafísica puesta en escena por la parábola de Flitcraft es, para Marcus, central en la obra de Hammett. Y afirma que estas contradicciones son parte fundamental de la existencia de los personajes de Hammett, y del propio autor, que las mantienen conscientemente y que encuentran en ellas un placer “complejo, ambiguo y problemático”. Por otra parte, la complejidad, la ambigüedad y el sentido de lo problemático, no están presentes sólo en los momentos de “revelación” o en pasajes autónomos como este microrrelato, sino que informan toda la obra de Hammett y funcionan como elementos ahormativos con respecto a su estructura (incluida la interna).

Marcus propone un “esquema ideal” que se repetiría en todas las narraciones de Hammett, una “visión imaginativa del mundo” que informa sus textos. Del examen de esta estructura surge que, en cada caso, el detective recoge de las personas implicadas diversos relatos acerca de lo que sucedió, luego el detective investiga y descubre que “la *realidad* que los relacionados con el caso tienen por tal, es de hecho una construcción, una fabricación, una ficción, una realidad falsa que se ha montado antes de que él entrara en escena. Su tarea consiste en destruir, descomponer, desbaratar

¹² Marcus considera que este pasaje es insólitamente sólido para una narración policial. Su aparición, y la de otros semejantes, en las mejores obras de Hammett evidenciaría la transformación del género que estaba llevando a cabo, desde lo popular hacia un más alto nivel literario.

Literatura Norteamericana

y privar de ficción a esa *realidad*, y construir o reconstruir a base de ella una ficción auténtica, es decir una relación de lo que *realmente* ocurrió”¹³. Pero al profundizar en esta cuestión se advierte que la “ficción verdadera” que propone el detective no es más plausible ni menos ambigua -ni está destinada a serlo- que las versiones proporcionadas por el resto de los personajes durante el curso de la investigación, sin importar si se trata de inocentes o culpables.

Lo que caracterizaría entonces la narrativa policial de Hammett (diferenciándolo de otros autores anteriores y posteriores) es que sus relatos poseen la “conciencia contingente y dramática” de que la tarea del detective es un modo de fabricar ficción, “un descubrimiento o creación por medio de la fabricación de algo que es nuevo en el mundo, o que estaba oculto, latente, en potencia, o aún no desarrollado”. Esto diferencia sus relatos de la historia de detectives clásica en la cual las escenas finales son un ejercicio de “desambiguación” y una demostración racionada a cargo del detective. Los detectives de Hammett enfrentados a engaños y ficciones reaccionan “revolviendo las cosas”; se empeñan en descomponer, desbaratar y desenredar la realidad ficticia (y por lo tanto falsa) creada por los otros personajes¹⁴; para luego sustituirlas con su propia versión, que puede ser verdadera o errónea, o ambas cosas a la vez. El objetivo final es desenmascarar las ficciones *de los otros*¹⁵.

Si bien generalmente cuando una ficción se evidencia como tal, desaparece dejando ver la realidad oculta; en los textos de Hammett lo que se revela es otra ficción, una realidad creada, en primer lugar, por el detective, y, en segundo término, por la conciencia omnipresente del autor. Para Marcus, Hammett crea una ficción en el mundo real; ficción “coherente pero no necesariamente racional”, y por lo tanto cuestionable¹⁶. Estas paradojas y dilemas insolubles no sólo están presentes a nivel de la estructura narrativa y de la conciencia creadora, como hemos visto hasta ahora. Marcus analiza también como se reproducen en la visión hammettiana de la sociedad y del mundo. En esto tiene mucho que ver el contexto de producción en que se gestaron las obras de Hammett; la Ley Seca¹⁷, por ejemplo, sometió a la sociedad americana a una vasta ficción colectiva; puesto que, al prohibirse expresamente la fabricación, venta y transporte de bebidas alcohólicas, pero no su compra ni su consumo, se alentaba a los ciudadanos a apoyar el comercio ilegal del alcohol (igualmente prohibido por la Ley Volstead).

Marcus afirma que a Hammett le obsesionaba la posibilidad de que las bandas de gánsters y el crimen organizado se apoderaran de la sociedad y la gobernarán en un marco de aparente normalidad. Es decir, la posibilidad de que la sociedad viviera una ficción, ocultando la realidad “de lo que la gobernaba y pervertía desde su seno”. Esta visión de Hammett sería, de acuerdo con Marcus, pre-marxista y se relacionaría con las ideas de Hobbes. En los textos de Hammett, esta amenaza de dominio sobre la sociedad no se realiza porque los criminales son incapaces de cooperar entre sí, y terminan volviendo a la “anarquía hobbesiana” de la que habían salido momentáneamente. En la ficción hammettiana las relaciones sociales son regidas por el principio de la desconfianza básica: el lema de los personajes es “No me fío de nadie”. En nota al pie, Marcus postula que Personville, la ciudad corrupta de *Cosecha Roja*, sería una figuración “de Leviathan, el 'hombre artificial' en que Hobbes personifica a la sociedad”.

Hammett también señala que la respetabilidad de las capas más ricas y poderosas de la sociedad es ficticia y fraudulenta, tanto como la respetabilidad de imitación que montan los criminales. Pues es un punto importante en la ficción de Hammett, que éste “presenta el mundo del crimen como una reproducción, en estructura y en detalle, de la sociedad capitalista moderna a la

¹³ Marcus piensa además que existe un paralelismo entre las actividades del detective y las de Hammett autor.

¹⁴ Marcus ve esto como una correspondencia metafórica y lógica con la reacción de Flitcraft cuando ve que ante él “se levanta la tapa de la vida”.

¹⁵ El subrayado es mío.

¹⁶ A juicio de Marcus, esta problemática es el tema principal de debate en *La maldición de los Dain*.

¹⁷ La Ley Seca estuvo en vigencia desde enero de 1920 hasta diciembre de 1933, fecha en que se derogó la Enmienda 18.

Literatura Norteamericana

cual depreda y de la que depende y forma parte integrante”. Y la operación más radical que, a juicio de Marcus, realiza Hammett, es yuxtaponer los mundos ambiguamente ficticios del arte y la literatura con los fraudulentamente ficticios de la sociedad; planteando su constante, confusa y engañosa interacción. Un ejemplo de esto sería el funcionamiento del halcón en *El halcón maltés*. Es un objeto que simboliza la historia del capitalismo, y es un objeto falseado, sin valor, una ficción más.

A este mundo equívoco, fraudulento y brutalmente adquisitivo se ve arrojado el agente de la Continental. Este se considera a sí mismo un “mercenario” al servicio de la sociedad “oficial y respetable”, y recibe una paga por mantenerla limpia y liberarla de los delincuentes que la amenazan. Sin embargo, pronto aprende que esa sociedad es tan malvada, perversa, engañosa, criminal y degradada como aquellos que le encomienda perseguir. Para evitar contaminarse de ambas fuentes de corrupción el agente se aferra a una ética personal, basada en las “bastante estrictas” normas de la Agencia Continental.

La primera y más importante -dice Marcus- es la de no aceptar participación alguna en la recompensa ofrecida por el caso. De este modo, al no poder enriquecerse con su trabajo, está a salvo de la corrupción, propia de la estructura adquisitiva de la sociedad moderna. También le protege de la corrupción su negativa deliberada a utilizar un lenguaje moral elaborado y pretencioso. Otro factor es la tácita adhesión del agente a la ética protestante del trabajo. Su existencia entera está ligada al trabajo, lo considera un fin en sí mismo; es su vocación y se expresa a través de él. Le gusta su trabajo y lo considera un oficio honrado, que aprecia no sólo como medio de sustento y provecho personal, sino también como un placer y un medio de ejercitar sus dotes. Acá Marcus, incluye también a Spade, mediante una cita, la que se refiere a que pedir a un perro que cace un conejo y después lo suelte, o a un detective que deje escapar a los culpables después de haberlos detenidos “no es lo natural”. Ser detective es más que cumplir una función o representar un rol en la sociedad, es la realización de una identidad; porque es un oficio con facetas que trascienden no sólo a la sociedad sino también a la razón y que no puede ser contaminado por ellas. Es una profesión con algo “natural” en ella. Y esta idea de lo natural no es una visión simplista, “benigna”, sino que posee un sentido complejo y contradictorio, como lo evidencia el hecho de que la metáfora empleada por Hammett evoca la naturaleza expresada por el hombre-cazador.

Empero, y volviendo al tema de la corruptibilidad, nada protege totalmente al agente contra ella. En la sociedad pintada por Hammett, la violencia es un instrumento decisivo, junto con el fraude, el engaño, la falsedad, la traición y una falta de escrúpulos generalizada y endémica. Y el agente no se priva de utilizar estos instrumentos, pues considera que “el de detective es un oficio duro y no hay más remedio que utilizar las herramientas que se tienen a mano”. Así, en los relatos de Hammett existe entre medios y fines una tensión paradójica y una interrelación nunca segura ni estable. Y sus detectives están expuestos al riesgo del que “utiliza el poder y la fuerza como medios” y por ende “pacta con poderes diabólicos”, como dijo Max Weber. Ninguno de sus personajes posee la dureza o la madurez suficientes como para evitar las consecuencias que implican el empleo de la violencia y otros medios dudosos. Consecuencias que llegan a afectar el ser interior de los detectives, un buen ejemplo es lo que sucede en *Red Harvest*, donde la violencia se va adueñando paulatinamente del agente. Esto es posible, además porque su dureza no es un mero caparazón sino un rasgo integral que va transformando al personaje con el paso del tiempo, al punto de que teme llegar a convertirse finalmente en un ser “totalmente insensible a todo” (sic) como lo es el Viejo, director de la Agencia.

Marcus finaliza afirmando que estos recursos permitieron a Hammett elevar la novela de misterio al nivel de la literatura. Al menos durante diez años, finalmente, a Hammett le habría resultado “imposible continuar asimilando las opacidades literarias, sociales y morales, las inestabilidades y contradicciones que caracterizan lo mejor de su obra”, no habría podido mantener ese “sistema cambiante, complejo y equilibrado de contradicciones del que emanaba su creatividad y que expresaba en su obra”. Entonces, a juicio de Marcus, su vida habría tomado dos direcciones

Literatura Norteamericana

opuestas: por un lado la de sus ideas políticas, por el otro la de su modo de ganarse la vida. Para Marcus, Hammett “prostituye su obra y al fin deja de ser escritor”, después de diez años de ser un auténtico creador de ficción.

*Las Veinte Reglas de S.S. Van Dine*¹⁸

El relato policial es un tipo de juego intelectual. Más aun – es un evento deportivo. Y para escribir relatos policiales existen leyes muy definidas – leyes no escritas, tal vez, pero no por eso menos vinculantes; y todo inventor de misterios literarios respetable y que se respete cumple con ellas. A continuación, esa especie de Credo, basado en parte en la práctica de los grandes escritores de relatos policiales, y en parte en los dictados de la conciencia de todo autor honesto. Verbigracia:

1. El lector debe tener las mismas oportunidades que el detective para resolver el misterio. Todas las pistas deben estar expuestas y descriptas claramente.

2. El lector no debe enfrentar más trampas ni engaños intencionados que aquellos que el detective experimenta por el accionar propio del criminal.

3. No debe existir ningún interés romántico. La tarea inminente es entregar el criminal a la justicia, no llevar a unos sufrientes enamorados al altar.

4. El culpable nunca debe ser el propio detective, ni uno de los investigadores oficiales. Este es un truco desembozado, comparable con ofrecerle a alguien un refulgente penique a cambio de una pieza de cinco dólares de oro. Es un fraude.

5. El culpable debe ser identificado por medio de deducciones lógicas – no por accidente o coincidencia o por una confesión inmotivada. Resolver un problema criminal de ese modo sería como dirigir al lector, deliberadamente, hacia una búsqueda infructuosa; y, después de que haya fracasado, decirle que teníais el objeto buscado escondido bajo la manga. Un escritor semejante no es más que un mero bromista.

6. La novela policial debe tener un detective, un detective no es tal a menos que practique la detección. Su función es recolectar pistas que eventualmente conduzcan a la persona que hizo el trabajo sucio en el primer capítulo; y si el detective no realiza sus conclusiones mediante el análisis de esas pistas, habrá resuelto su problema del mismo modo que el escolar que copia los resultados de la última página de su libro de aritmética.

7. Es ineludible la existencia de un cadáver en la novela policial, y cuanto más muerto mejor. No bastara con un crimen mas leve que el asesinato. Trescientas páginas es demasiado trabajo por un crimen menor. Después de todo, el esfuerzo del lector debe ser recompensado.

8. El crimen debe resolverse por medios estrictamente naturales. Métodos para descubrir la verdad tales como escrituras fantasmales, tablas ouijas, lecturas de la mente, sesiones de espiritismo, bolas de cristal, y afines, son tabú. El lector tiene una posibilidad en su competencia de intelectos con el detective racionalista, pero si tiene que enfrentarse con el mundo de los espíritus y enredarse en persecuciones en la cuarta dimensión de la metafísica, estará derrotado antes de empezar.

9. No debe haber mas que un detective -- es decir, no mas de un protagonista de la deducción – un *deus ex machina*. Poner las mentes de tres o cuatro, o a veces de un grupo de detectives a resolver el problema, no solo implica dispersar el interés y quebrar el hilo la lógica, sino también sacar ventaja injustamente del lector. Si hay más de un detective el lector no sabe quien es su co-deductor. Es como hacer que el lector corra una carrera contra un equipo de relevos.

10. El culpable debe ser una persona que haya tenido un rol mas o menos prominente en la historia – es decir, una persona con la cual el lector esta familiarizado y por la cual tiene un interés.

¹⁸ *American Magazine* -- Sept. 1928. Traducción Patricia L. Lozano

Literatura Norteamericana

11. Un sirviente no debe ser elegido como culpable. Es dar la respuesta por sentada. Es una solución muy fácil. El culpable debe ser decididamente una persona que valga la pena – alguien que comúnmente no resultaría sospechoso.

12. No debe existir más que un sospechoso, no importa cuantos asesinatos se cometan. El culpable puede, por supuesto, tener un ayudante o cómplice menor, pero la responsabilidad total debe recaer en un solo par de hombros: la indignación debe poder concentrarse en una única sombría naturaleza.

13. Las sociedades secretas, camorras, mafias, y semejantes, no tienen lugar en un relato policial. Un asesinato fascinante y verdaderamente hermoso se ve irremediabilmente arruinado por ese tipo de culpabilidad al por mayor. Por supuesto que hay que darle al asesino una verdadera posibilidad de triunfar; pero concederle una sociedad secreta en la que replegarse ampararse es ir demasiado lejos. Ningún asesino de categoría, que se respete, aceptaría esas probabilidades a su favor.

14. El método de asesinato, y los medios para detectarlo deben ser racionales y científicos. La pseudo ciencia y los recursos puramente imaginativos y especulativos no serán tolerados en la novela policial. Una vez que un autor entra en el reino de la fantasía, al modo de Julio Verne, queda fuera de los límites de la ficción policial, retozando en los inexplorados confines de la aventura.

15. La verdad del problema debe ser perceptible todo el tiempo – siempre que el lector sea lo suficientemente astuto como para verla. Con esto quiero decir que si el lector, luego de leer la explicación del crimen, relevara el libro, notaría que la solución estuvo siempre a la vista – que todas las pistas señalaban verdaderamente al culpable – y que si hubiera sido tan ingenioso como el detective, podría haber resuelto el misterio el mismo sin necesidad de continuar hasta el capítulo final. No es necesario decir que el lector ingenioso frecuentemente resuelve el problema.

16. Una novela policial no debería contener largos pasajes descriptivos, ni perder el tiempo con cuestiones secundarias, ni incluir sutiles análisis de los personajes, ni preocuparse por la “atmósfera”. Tales cuestiones no cumplen un rol vital en el relato del crimen y la deducción. Retrasan la acción e introducen cuestiones irrelevantes para la meta principal, que es plantear el problema, analizarlo, y llevarlo a una exitosa conclusión. Por supuesto, la descripción y el retrato de los personajes deben ser suficientes como para darle verosimilitud a la novela.

17. Un criminal profesional nunca debe ser el culpable en una historia policial. Los crímenes de rateros y bandidos son de la competencia de los departamentos de policía, no de los escritores ni de los brillantes detectives amateurs. Un crimen realmente fascinante es aquel cometido por un pilar de la iglesia, o una solterona notoria por sus actos de caridad.

18. Un crimen en una historia policial nunca debe terminar siendo el resultado de un accidente o de un suicidio. Terminar una odisea de detección con semejante anti-clímax es engañar al lector confiado y bondadoso.

19. Los motivos de todos los crímenes en los relatos policiales deben ser personales. Las conspiraciones internacionales y las políticas de guerra pertenecen a una categoría diferente de la ficción -- en los relatos sobre el servicio secreto, por ejemplo. Pero el relato de un asesinato debe mantenerse dentro de los límites de lo familiar. Debe reflejar las experiencias cotidianas del lector, y proporcionarle una válvula de escape para sus propios deseos y emociones reprimidas.

20. Y (para darle a mi Credo una cantidad pareja de ítems) proporcionaré a continuación un pequeño número de recursos que ningún escritor de historias policiales que se respete debe utilizar. Han sido usados con demasiada frecuencia, y les son familiares a todos los verdaderos amantes del crimen literario. Usarlos es como confesar la ineptitud y falta de originalidad de parte del autor. (A) Determinar la identidad del culpable comparando una colilla de cigarrillo dejada en la escena del crimen con la marca que usa el sujeto. (B) La sesión espiritista falsa que asusta al culpable y lo hace delatarse. (C) Huellas digitales falsificadas. (D) La coartada obtenida con un maniquí. (E) El perro

Literatura Norteamericana

que no ladra y revela así que el intruso le es familiar. (F) Culpar del crimen a un gemelo, o a un pariente que se ve exactamente como la persona sospechosa, pero inocente. (G) La jeringa hipodérmica y las gotas somníferas. (H) El asesinato cometido en un cuarto cerrado luego de que la policía entro en el. (I) Usar un test de asociación de palabras para probar la culpa. (J) La clave, o la carta en código, que eventualmente es descifrada por el investigador.

***Los diez mandamientos para la novela policial de Raymond Chandler*¹⁹**

1. Debe tener una motivación creíble, tanto en lo que hace a la situación original como a su desenlace.
2. Debe ser técnicamente sólida en lo que respecta a los métodos empleados en el asesinato y en los utilizados para su detección.
3. Debe ser realista en la construcción de los personajes, escenarios y atmósfera. Debe tratar sobre gente real en el mundo real.
4. La historia narrada debe despertar un interés real más allá del suscitado por el misterio: por ejemplo, la investigación debe ser en si misma una aventura que valga la pena leer.
5. Debe poseer una simplicidad esencial que permita explicarla fácilmente cuando llegue el momento adecuado.
6. Debe ser capaz de desconcertar a un lector razonablemente inteligente.
7. La solución, una vez revelada, debe parecer inevitable.
8. No debe tratar de abarcar todo al mismo tiempo. Si es una historia tipo rompecabezas que se desarrolla en una atmósfera bastante tranquila y razonable, no puede ser también una aventura violenta o un romance apasionado.
9. El criminal debe ser castigado, de un modo u otro, aunque no necesariamente a manos de la ley... Si el detective fracasa y no logra resolver las consecuencias del crimen, la historia termina con un acorde disonante y produce irritación.
10. Se debe ser honesto con el lector.

Raymond Chandler “El simple arte de matar” (1933)

La narrativa ha intentado siempre y en todas sus formas, ser verosímil. Esas novelas anticuadas, que ahora parecen pomposas y artificiales, hasta el punto de resultar ridículas, no lo parecían a las personas que las leyeron por primera vez. Escritores como Fielding y Smollett podrían ser considerados realistas en el sentido moderno, porque en general elaboraban personajes sin inhibiciones, muchos de los cuales estaban rozando las fronteras de la ley, y las crónicas de Jane Austen sobre personas muy inhibidas contra un fondo de aristocracia rural, parecen bastante reales en términos psicológicos. En la actualidad abunda ese tipo de hipocresía moral y social. Agréguesele una dosis de presuntuosidad intelectual, y se obtendrá el tono de los suplementos literarios de los diarios y el sincero y fatuo ambiente engendrado por los grupos de discusión de los pequeños cenáculos. Esas son las personas que convierten un libro en *best-seller*, que no es otra cosa que un producto de promoción basado en una explotación indirecta de esnobismo, cuidadosamente escoltado por las focas adiestradas de la fraternidad crítica y regado con amor por ciertos grupos de presión demasiado poderosos, cuyo negocio consiste en vender libros, aun cuando prefieren que uno crea que están estimulando la cultura. Atrásese un poco en sus pagos y descubrirá cuan idealistas son. '

¹⁹ En Nicholas Parsons, *The Book of Literary Lists*. London, Sidwick & Jackson, 1985. Traducción Patricia L. Lozano.

Literatura Norteamericana

El género policial, por varias razones, puede ser objeto de promoción en muy raras ocasiones. Por lo general se refiere a un asesinato, y por lo tanto carece de elemento promocionable. El asesinato, que es una frustración del individuo y por consiguiente una frustración de la raza, puede poseer —y en rigor posee— una buena proporción de inferencias sociológicas. Pero existe desde hace demasiado tiempo como para constituir una novedad. Si la novela de misterio es realista (cosa que muy pocas veces es), está escrita con cierto espíritu de desapego; de lo contrario nadie, salvo un psicópata, querría escribirla o leerla. La novela de crímenes tiene también una forma deprimente de dedicarse a sus cosas, solucionar los problemas y contestar los interrogantes que plantea. Nada queda por analizar, aparte de si está lo suficientemente bien escrita, y de todos modos la gente que contribuye a su venta nada sabe de esas cosas. La búsqueda de calidad en la literatura es ya bastante difícil para aquellos que hacen de esa tarea una profesión, como para tener que prestar además demasiada atención a las ventas anticipadas.

La novela detectivesca (quizá sea mejor que la llamé así, pues la fórmula inglesa sigue dominando el oficio) tiene que encontrar su público a través de un lento proceso de destilación. Así lo hace, y se aferra a él con gran tenacidad, eso es un hecho; las razones por las cuales lo hace exigen un estudio encarado por mentalidades más pacientes que la mía. Tampoco pretendo demostrar que constituya una forma vital e importante del arte. No existen tales formas vitales e importantes del arte; sólo existe el arte, y en muy escasa proporción. El crecimiento demográfico no aumentó en manera alguna esa proporción; no hizo más que acrecentar la destreza con que se producen y expenden los sustitutos.

Y sin embargo, el género detectivesco, aun en su forma más convencional, es difícil de escribir dignamente. Las buenas muestras de este género son mucho más raras que las buenas novelas serias. Generalmente se traía de mercadería de segunda categoría la que sobrevive a la mayor parte de narrativa de alta velocidad que se produce, y muchas de las novelas que jamás habrían debido nacer se niegan, lisa y llanamente, a morir. Son tan perdurables como esas estatuas que hay en las plazas, e igualmente aburridas.

Esto resulta muy molesto para la gente que posee lo que se llama discernimiento. No les gusta que las obras de ficción sagaces e importantes de hace algunos años ocupen sus propios anaqueles especiales en la librería, con el rótulo de “*best-sellers* pasados de moda” y que nadie se acerque a ellos, salvo uno que otro cliente miope que se inclina, lanza una breve mirada y se aleja a toda prisa; en tanto que las ancianas se empujan y amontonan ante la estantería de las novelas de misterio para atrapar un título del estilo *El caso del triple asesinato* o *El inspector Pinchbottle acude a la cita*. No les gusta que “los libros realmente importantes” acumulen polvo en el mostrador de las reimpresiones, mientras *La muerte usa ligas amarillas* se reedita en tiradas de cincuenta o cien mil ejemplares semanales, se distribuye en los quioscos y librerías de todo el país, y evidentemente no parece un fenómeno tan fugaz como ellos desearían.

A decir verdad, a mí tampoco me gusta mucho. En mis momentos menos pomposos yo también escribo relatos de detectives, y toda esa producción proporciona un exceso de competencia. Ni siquiera Einstein podría ir muy lejos si todos los años se publicaran trescientos complejos tratados de física y todos, en una u otra forma, rondaran por ahí en excelentes condiciones, y además se los leyera.

Hemingway dice en alguna parte que el buen escritor compite sólo con los muertos. El buen escritor de relatos detectivescos (a fin de cuentas tiene que haber aunque sea unos pocos) compite no sólo con los muertos sino también con toda la multitud de los vivientes. Y en términos casi de igualdad, porque una de las cualidades de ese tipo de literatura consiste en que nunca pasa de moda para aquellos que la devoran fanáticamente. Es posible que la corbata del protagonista esté un poco *démodé* que el canoso inspector llegue en un carricoche y no en un coche aerodinámico, con la sirena aullando, pero cuando llega realiza exactamente el mismo antiguo procedimiento de ocuparse de comprobar las horas de entrada y salida de cada sospechoso y de revisar esos trozos de papel

Literatura Norteamericana

chamuscado, y de averiguar quién pisoteó la vieja y querida planta que crece bajo la ventana de la biblioteca.

Sin embargo, yo tengo un interés menos sórdido en el asunto. Me parece que la producción del género detectivesco en gran escala, y por escritores cuya recompensa inmediata es tan pequeña, y cuya necesidad de elogio crítico es casi nula, no sería en modo alguno posible si el trabajo exigiera algún talento. En ese sentido, la ceja enarcada del crítico y la sospechosa comercialización del editor son perfectamente lógicas. La novela detectivesca común quizá no sea peor que la novela común, pero uno nunca ve la novela común. No se la publica. La novela detectivesca común (o apenas por encima de lo común) sí se publica. Y no sólo es publicada, sino que es vendida en pequeñas cantidades a bibliotecas ambulantes, y es leída. Inclusive hay unos pocos optimistas que la compran al precio de dos dólares al contado, porque tienen un aspecto fresco y novedoso y porque en la tapa ostenta el dibujo de un cadáver.

Y lo extraño es que ese producto absolutamente inverosímil y mecánico, más que medianamente aburrido y marchito, no es muy distinto de lo que se denomina obras maestras del género. Se arrastra con un poco más de lentitud, el diálogo es un poco más gris, el material con que se ha construido a los personajes es apenas más ordinario y las trampas un poco más evidentes. Pero es el mismo tipo de libro. En tanto que una buena novela no es en modo alguno el mismo tipo de libro que una mala novela. Se refiere a cosas distintas desde todo punto de vista. Pero la buena novela de detectives y la mala novela de detectives se refieren exactamente a las mismas cosas, y se refieren a ellas más o menos de la misma manera. (También existen motivos para esto, y motivos para esos motivos; siempre es así.)

Supongo que el principal dilema de la novela de detectives tradicional, clásica, directamente deductiva o de lógica y deducción, consiste en que para acercarse en alguna medida a la perfección, hay que combinar cualidades que no se puede encontrar en un mismo espíritu. El constructor frío no es capaz de crear también personajes vivaces, un diálogo agudo, con sentido del ritmo y penetrante empleo del detalle. El lógico obtiene tanto ambiente como el que hay en un tablero de dibujo. El investigador científico tiene un bonito y reluciente laboratorio, pero lo siento mucho, no puedo recordar las caras. El tipo que puede describir con prosa vivida y llena de colorido no se molesta en absoluto con el trabajo de cuestionar las coartadas incuestionables.

El experto en conocimientos raros vive, en términos psicológicos, en la época de las faldas de miriñaque. Si uno sabe todo lo que debería saber sobre cerámica o sobre costura egipcia, no sabe nada sobre la policía. Si sabe que el platino no se funde por debajo de los mil quinientos grados, pero que sí lo hace bajo la mirada de un par de ojos intensamente azules, no sabe cómo hacen el amor los hombres y mujeres del siglo XX. Y si sabe lo suficiente sobre la elegante *flanêrie* de la Rivera Francesa de preguerra como para que su relato se desarrolle en ese escenario, entonces no sabe que un par de íntimas cápsulas de somnífero no sólo no matan a un hombre sino que ni siquiera consiguen dormirlo si él se resiste a dormirse.

Todos los escritores del género detectivesco cometen errores, y ninguno sabrá nunca tanto como debería. Conan Doyle cometió errores que invalidaron por completo algunos de sus relatos, pero fue un precursor. A fin de cuentas Sherlock Holmes es, sobre todo, una actitud y algunas líneas de diálogo inolvidable. Los que realmente me deprimen son las damas y caballeros de lo que Howard Haycraft (en su libro *Murder for pleasure*) llama la Edad de Oro de la ficción detectivesca. Esa edad no es remota. Para Haycraft, empieza después de la Primera Guerra Mundial y dura más o menos hasta 1930. Para todos los fines prácticos, todavía existe. La mayoría de las narraciones detectivescas publicadas todavía siguen la fórmula que los gigantes de esa era crearon, perfeccionaron, pulieron y vendieron al mundo como problemas de lógica y deducción.

Estas son las palabras duras, pero no se alarmen. Son sólo palabras. Echemos un vistazo a una de las glorias de la literatura, una obra maestra del arte de engañar al lector, sin estafarlo. Se llama *El misterio de la casa roja* fue escrita por A. A. Milne. Alexander Woollcott (un hombre más

Literatura Norteamericana

bien rápido con los superlativos) lo consideró “una de las tres mejores novelas de misterio de todos los tiempos”. Palabras de esas dimensiones no se pronuncian con ligereza. El libro se publicó en 1922, pero es casi atemporal, y con suma facilidad habría podido ser publicado en julio de 1939 o, con unos pocos y leves cambios, la semana pasada. Tuvo trece ediciones y parece haberse vendido, en su tamaño y formato primitivos, durante dieciséis años. Eso sucede con muy pocos libros, de cualquier tipo. Es un libro agradable, ligero, divertido, al estilo de *Punch*, escrito con una engañosa suavidad que no es tan simple como parece.

Se refiere a la suplantación, por Mark Ablett, de su hermano Robert, a modo de broma a sus amigos. Markes dueño de la Casa Roja, una típica casa de campo inglesa, y tiene un secretario que lo alienta y ayuda en la suplantación, porque piensa asesinarlo si logra hacerla bien. En la Casa Roja nadie ha visto nunca a Robert, desde hace quince años ausente en Australia y conocido sólo por su reputación de pillastre. Se habla de una carta de Robert, que nunca aparece. Este anuncia su llegada y Mark insinúa que no será una ocasión placentera. Una tarde llega el supuesto Robert, se identifica ante una pareja de sirvientes, se lo hace pasar al estudio y Mark (según declaraciones prestadas en el sumario judicial) lo sigue. Después aparece Robert muerto en el piso, con un agujero de bala en la cara, y por supuesto, Mark ha desaparecido. Llega la policía, sospecha que Mark debe ser el asesino, lleva adelante la investigación y, a su debido tiempo, el sumario judicial.

El autor tiene conciencia de un obstáculo muy difícil, y trata de superarlo como mejor puede. Ya que el secretario va a asesinar a Mark en cuanto éste se haya establecido como Robert, la suplantación tiene que burlar a la policía. Pero además, como todos en la Casa Roja conocen íntimamente a Mark, es necesario un disfraz. Esto se logra afeitando la barba de Mark, haciendo más rudas sus manos (“no las manos manicuradas de un caballero”, declara la autora) y apelando a una voz gruñona y de modales toscos.

Pero eso no es suficiente. Los policías tendrán el cadáver, la ropa que lo cubre y el contenido de los bolsillos de ésta. Por consiguiente, nada de eso debe sugerir la identidad de Mark. El autor trabaja entonces como una locomotora de maniobras para imponer la idea de que Mark es un actor tan detallista que se disfraza puntillosamente (e incluso hace que su secretario arranque las etiquetas de fábrica de su ropa interior), como un mal actor que cree que, al ennegrecer su cara, representa mejor a Otelo. El autor calcula que si el lector se traga eso (y las cifras de ventas muestran que así ha sucedido), estará pisando terreno firme. Por frágil que pueda ser la textura del relato, es presentado como un problema de lógica y deducción.

Si no es eso, no es ninguna otra cosa. Nada tiene que lo convierta en ninguna otra cosa. Si la situación es falsa, ni siquiera se la puede aceptar como una novela ligera, pues no hay relato alguno aquí que sirva como argumento de una novela ligera. Si el problema no contiene los elementos de verosimilitud y plausibilidad, no es un problema; si la lógica es una ilusión, no hay nada que deducir. Si la personificación es imposible una vez que se informa al lector de las condiciones en que debe realizarse, entonces toda-la novela es un fraude. No un fraude deliberado, porque el autor no habría escrito la novela si hubiera sabido con qué tropezaría. Porque tiene ante sí gran cantidad de cosas mortíferas, ninguna de las cuales es objeto de su consideración. Y aparentemente, tampoco las tiene en cuenta el lector casual, quien desea que el relato le agrade y, por lo tanto, acepta tal como viene. Pero el lector no está obligado a conocer los hechos de la vida; el experto en el caso es el autor. Y he aquí lo que ese autor ignora:

1: El juez de instrucción lleva a cabo un sumario judicial respecto de un cadáver del cual no se ofrece una identificación legalmente competente. Un juez de instrucción puede realizar a veces un sumario con un cadáver que *no se puede* identificar, siempre y cuando el registro de semejante sumario tenga o pueda tener un motivo (incendio, desastre, pruebas de asesinato, etc.). Pero aquí no existen esos motivos y no hay nadie que pueda identificar el cadáver. Un par de testigos han dicho que el muerto afirmó que era Robert Ablett. Eso es pura presunción, y sólo tiene peso si no existe nada que lo contradiga. La identificación es un prerequisite de un sumario judicial. Incluso en la muerte, un hombre tiene derecho a su propia identidad. El juez de instrucción tiene que imponer ese

Literatura Norteamericana

derecho, hasta donde le sea humanamente posible. Hacer caso omiso de ello constituiría una violación de las obligaciones de su cargo.

2. Como Mark Ablett ha desaparecido y es sospechoso de asesinato, no puede defenderse, razón por la cual, son vitales todas las pruebas de sus movimientos antes y después del asesinato (como también si posee dinero con el cual huir). Y, sin embargo, todas las pruebas en ese sentido son ofrecidas por el personaje que está más próximo al asesinato, y carecen de corroboración. Resultan automáticamente sospechosas, hasta que se demuestre que son verdaderas.

3. La policía descubre, por investigación directa, que Robert Ablett no gozaba de buena reputación en su pueblo natal. Alguien en él debe haberlo conocido. Pero nadie comparece durante el sumario judicial. (El argumento no lo hubiera resistido.)

4. La policía sabe que hay un elemento de amenaza en la supuesta visita de Robert, y tiene que resultar evidente que está vinculado con el asesinato. Sin embargo, no intenta seguir los pasos de Robert en Australia o descubrir qué reputación y vinculaciones tenía allá, o incluso si es cierto que ha ido a Inglaterra, y con quién. (Si lo hubiera hecho, habría descubierto que estaba muerto desde hacía tres años.)

5. El médico forense examina el cadáver, que tiene la barba recién afeitada (la piel es en esa zona mucho más pálida), las manos artificialmente maltratadas, pero que sigue pareciendo el cuerpo de un nombre adinerado, de vida ociosa, residente desde hace tiempo en un clima templado. Robert era un individuo rudo y había vivido durante quince años bajo el sol rajante de Australia. La información del médico parece no haber advertido nada contradictorio en el cadáver.

6. La ropa es anónima, no contiene nada que sirva como pista, incluso las etiquetas de fábrica han sido quitadas. Pero el hombre que las usaba declaró una identidad concreta. La presunción de que no era quien decía ser resulta abrumadora. Nada se hace en relación con esta peculiar circunstancia. No se menciona incluso que se trata de una circunstancia peculiar.

7. Ha desaparecido un hombre muy conocido y respetado de la localidad, y hay en el depósito un cadáver que se le parece mucho. Es imposible que la policía ignore la posibilidad de que el desaparecido sea el muerto. Nada sería más fácil que probarlo. No pensaren ello siquiera resulta increíble. Convierte a los policías en idiotas, y permite que un aficionado de quinta categoría asombre al mundo con una falsa solución.

El detective del caso es ese aficionado, un personaje llamado Anthony Gillingham, un buen muchacho de mirada alegre, cómodo departamento londinense y modales vivaces. No gana un centavo con su tarea, pero está siempre cerca cuando los agentes locales pierden su libreta de anotaciones. La policía inglesa parece soportarlo con su acostumbrado estoicismo, pero yo tiemblo cuando pienso en lo que harían con él los muchachos de Homicidios de Los Angeles:

Hay ejemplos menos plausibles que éste. En *El último caso de Trent* (a menudo llamado “el perfecto relato detectivesco”) hay que aceptar la premisa de que un gigante de las finanzas internacionales, cuyo más ligero fruncimiento de cejas hace que Wall Street se estremezca como un chihuahua, trame su propia muerte para incriminar a su secretario, y que éste, cuando es arrestado, mantenga un aristocrático silencio; es posible que ello se deba a que es un licenciado de Eton. He conocido relativamente pocos financistas internacionales pero se me ocurre que el autor de la novela ha conocido (si ello es posible) a muchos menos.

Hay una novela de Freeman Wills Crofts (el más sólido constructor de todos, cuando no se pone muy fantasioso) en la que un asesino, con la ayuda de maquillaje, sincronización de fracciones de segundo y una muy bonita huida, personifica al hombre que acaba de asesinar, con lo cual logra tenerlo vivo y lejos del lugar del asesinato. Hay otra de Dorothy Sayers en la cual un hombre es asesinado de noche, en su casa, por medio de una pesa que se suelta mecánicamente, y que funciona

Literatura Norteamericana

porque él siempre enciende la radio en tal y cual momento, siempre se mantiene en tal y cual posición delante del aparato, y siempre se inclina hasta tal y cual punto. Un par de centímetros de más hacia un lado o hacia el otro, arruinaría toda la emoción que espera a los lectores. Esto es lo que vulgarmente se conoce como tener a Dios de nuestro lado; un asesino que necesita tanta ayuda de la Providencia debería dedicarse a otro oficio.

Y hay un argumento de Agatha Christie que presenta a Hércules Poirot, el ingenioso belga cuyos parlamentos son una traducción literal de francés escolar, según el cual, mediante el adecuado empleo de sus “células grises”, Poirot determina que ninguno de los ocupantes de determinado coche-cama pudo realizar el asesinato por sí solo, y que por lo tanto todos lo cometieron juntos. Entonces divide el proceso en una serie de operaciones simples, como el manual de instrucciones para armar un avioncito de juguete. Esta es la clase de argumento que puede desquiciar la mente más aguda. Sólo un idiota podría adivinarlo.

Hay argumentos mucho mejores de estos mismos escritores y de otros de su escuela. Puede que en alguna parte exista alguno que realmente soporte un análisis atento. Sería divertido leerlo, aunque hubiese que volver a la página 47 para refrescar la memoria en cuanto al momento exacto en que el segundo jardinero trasplantó a una maceta la begonia que ganó el primer premio del concurso floral. Nada nuevo hay en esos relatos, y nada viejo. Los que menciono son todos ingleses, sólo porque las autoridades del género parecen creer que los escritores ingleses llevan cierta ventaja en esta monótona rutina, y que los norteamericanos (incluso el creador de Philo Vance, quizás el personaje más asno de toda la ficción detectivesca) sólo llegaron a los cursos preparatorios de la universidad.

La clásica novela de detectives no aprendió nada ni olvidó nada. Es la infaltable narración que uno encuentra casi todas las semanas en las suntuosas revistas de papel ilustración, que prestan su debido homenaje al amor virginal y al artículo suntuario de moda del mes. Quizás el ritmo se haya agilizado un poco y el diálogo sea levemente más imaginativo. Se piden más daiquiri helados y menos vasos de oporto añejo; hay más ropa de *Vogue* y decorados de *House Beautiful*, más elegancia, pero no más verosimilitud. Nos pasamos más tiempo en hoteles de Miami y en mansiones veraniegas de Cape Cod, y no vamos con tanta frecuencia a contemplar el viejo y grisáceo reloj de sol del jardín isabelino.

Pero en lo fundamental se trata del mismo cuidadoso agrupamiento de sospechosos, la misma treta absolutamente injustificable de cómo alguien apuñaló a la señora Pottington Postlethwaite III con el sólido estilete de platino, en el preciso instante en que ella tocaba el bemol en lugar del sostenido en *la Canción de la campana*, de Lakmé, en presencia de quince invitados mal elegidos; la misma ingenua de pijama de seda labrada, que grita por la noche para hacer que la gente entre en las habitaciones y salga de ellas corriendo, y así confundir todos los horarios; el mismo silencio lúgubre al día siguiente, cuando están sentados sorbiendo ponche y mirándose con expresión despectiva, en tanto los investigadores se arrastran de un lado a otro, bajo las alfombras persas y los macizos de fresias, con el sombrero hongo hundido en la cabeza.

Personalmente, me gusta más el estilo inglés. No es tan frágil, y por lo general la gente usa simplemente ropa y bebe simplemente bebidas. Hay más sentido de la ambientación, como si Cheesecake Manor existiera de veras y por completo; hay más largas caminatas por los páramos y los personajes no tratan de comportarse como si acabaran de ser sometidos a una prueba para actuar en el cine. Es posible que los ingleses no sean siempre los mejores escritores del mundo, pero son, sin comparación alguna, los mejores escritores aburridos del mundo.

Es preciso hacer una afirmación muy sencilla en lo que respecta a todos estos relatos: en el plano intelectual no están planteados como problemas, y en el plano artístico no están planteados como ficción. Están demasiado elaborados, y tienen demasiado poca conciencia de lo que sucede en el mundo. Tratan de ser honrados, pero la honradez es un arte. El mal escritor es deshonesto sin saberlo, y el escritor más o menos bueno puede ser deshonesto porque no sabe en relación con qué

Literatura Norteamericana

ser honesto. Piensa que un plan complicado para cometer un asesinato, que ha desconcertado al lector perezoso que no se molesta en ocuparse de los detalles, desconcertará también a la policía, que tiene la obligación de ocuparse de los detalles.

Los muchachos de Homicidios que apoyan los pies sobre el escritorio saben que el asesinato más fácil de solucionar es aquel en el cual alguien ha tratado de pasarse de listo; el que realmente les preocupa es el asesinato que se le ocurrió a alguien dos segundos antes de llevarlo a cabo. Pero si los escritores de este género escribieran sobre los asesinatos que ocurren en realidad, también estarían obligados a escribir sobre el auténtico sabor de la vida, tal como es en la realidad. Y como no pueden hacerlo, fingen que lo que hacen es lo que se debe hacer. Y ésa es una petición de principio... y los mejores de ellos lo saben.

En su introducción al primer *Omnibus of Crime*, Dorothy Sayers escribía: “[El género detectivesco] no llega, y por hipótesis nunca puede llegar, al punto más alto de logro literario.” Y en otra parte sugería que ello se debe a que se trata de una “literatura de evasión” y no de una “literatura de expresión”. No sé cuál es el punto más alto de logro literario; tampoco lo sabían Esquilo ni Shakespeare; tampoco lo sabe Dorothy Sayers. Cuando los demás elementos son similares o equivalentes —cosa que nunca sucede—, un tema más poderoso provoca una ejecución más poderosa. Pero se han escrito algunos libros muy aburridos acerca de Dios, y algunos muy buenos sobre la manera de ganarse la vida y seguir siendo honrado. Siempre es cuestión de quién escribe y de qué tiene adentro para escribirlo.

En cuanto a la literatura de expresión y literatura de evasión, es algo que pertenece a la jerga de los críticos, una utilización de palabras abstractas como si tuviesen valor absoluto. Todo lo que se escribe con vitalidad expresa esa vitalidad; no hay temas vulgares; sólo hay mentalidades vulgares. Todo lector escapa de algo al sumergirse en lo que hay detrás de la página impresa; puede discutirse la calidad del sueño, pero la liberación que ofrece se ha convertido en una necesidad funcional. Todos los hombres necesitan escapar en ocasiones del mortífero ritmo de sus pensamientos íntimos. Eso forma parte del proceso de la vida en los seres pensantes. Es una de las cosas que los distingue de los perezosos bichos de tres dedos; en apariencia—uno nunca puede estar seguro— éste se conforma con colgar cabeza abajo de una rama, y ni siquiera le interesa leer a Walter Lippmann. No tengo una predilección especial por el género detectivesco como evasión. Simplemente digo que *todo* lo que se lee por placer es una evasión, ya sea un texto en griego, un libro de matemáticas, uno de astronomía, uno de Benedetto Croce o *El diario del hombre olvidado*. Decir lo contrario es ser un esnob intelectual y un principiante en el arte de vivir.

No creo que tales consideraciones movieran a Dorothy Sayers en su ensayo acerca de la frivolidad crítica.

Creo que lo que en realidad la torturaba era la conciencia de que su estilo de novela detectivesca era una fórmula árida que ya no podía satisfacer siquiera sus propias inferencias, una literatura de segunda porque no se refería a las cosas que podían constituir una literatura de primera. Si empezaba a referirse a personas reales (ella sabía escribir sobre esas personas; sus personajes secundarios lo demuestran), éstas tendrían que hacer muy pronto cosas irreales a fin de justificar el esquema artificial exigido por el argumento. Cuando hacían cosas irreales, dejaban de ser personas reales. Se convertían en maquetas, amantes de cartón y villanos de cartón y detectives de exquisita e imposible cortesía.

La única clase de escritor que podría sentirse dichoso con tal situación es aquel que no sabe qué es la realidad. Las novelas de Dorothy Sayers muestran que le molestaba esa trivialidad: el elemento más débil en ellas es aquello que las convierte en narraciones detectivescas, y el más sólido lo que se podría eliminar sin el “problema de alterar lógica o deducción”. Y, sin embargo, no pudo o no quiso dar a sus personajes la libertad para que crearan su propio misterio. Para lograrlo hacía falta una mente más sencilla y directa que la de ella.

Literatura Norteamericana

En *The Long Week-end*, que es un análisis drásticamente competente de la vida y los modales ingleses en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, Robert Graves y Alan Hodge se ocuparon de la novela detectivesca. Los autores eran tan tradicionalmente ingleses como los adornos Victorianos y escribían acerca de una época en que esos escritores eran tan conocidos como cualquier escritor conocido del mundo. De una u otra forma, sus libros se vendían por millones, y en una docena de idiomas. Esas fueron las personas que fijaron el molde, establecieron las reglas y fundaron el famoso *Detection Club*, que es el Parnaso de los escritores ingleses de novelas de misterio. Entre sus miembros se cuentan prácticamente todos los escritores importantes del género, a partir de Conan Doyle.

Pero Graves y Hodge sostienen que durante todo ese período un solo escritor de primera línea escribió novelas de detectives. Un norteamericano, Dashiell Hammett. Tradicionales o no, Graves y Hodge no eran almidonados expertos de mediocridad; veían lo que estaba pasando en el mundo, cosa que no era percibida por el género detectivesco de la época; y tenían conciencia de que los escritores que poseen la capacidad y la visión necesarias para producir una auténtica ficción no producen ficciones inverosímiles.

No es fácil decidir ahora, aunque tenga importancia, cuán original fue Hammett como escritor. Fue el único que logró el reconocimiento de la crítica, pero no el único que escribió o trató de escribir auténticas novelas de misterio verosímiles. Todos los movimientos literarios son así: se elige a un individuo como representante de todo el movimiento; por lo general es la culminación de éste. Hammett fue el as del grupo, pero no hay en su obra nada que no esté implícito en las primeras novelas y cuentos de Hemingway.

Y, sin embargo, por lo que sé, es posible que Hemingway haya aprendido de Hammett, y también de escritores como Theodore Dreiser, Ring Lardner, Carl Sandburg, Sherwood Anderson y de él mismo. Hacía tiempo que se estaba llevando a cabo un desenmascaramiento más o menos revolucionario, tanto en el lenguaje como en el material de la narrativa. Es probable que comenzara en la poesía; casi todo comienza en ella. Si se desea, se puede remontar hasta Walt Whitman. Pero Hammett aplicó ese desenmascaramiento al género detectivesco, y éste, debido a su gruesa costra de elegancia inglesa y de pseudoelegancia norteamericana, fue muy difícil de poner en movimiento.

Dudo que Hammett tuviese algún objetivo artístico deliberado; trataba de ganarse la vida escribiendo algo acerca de lo cual contaba con información de primera mano. Una parte la inventó; todos los escritores lo hacen; pero tenía una base que estaba compuesta de datos reales. La única realidad que conocían los escritores ingleses del género era el acento que tenían los habitantes de Surbiton y de Bognor Regis. Aunque escribían sobre duques y jarrones venecianos, sabían tan poco de ellos, por propia experiencia, como el personaje adinerado de Hollywood sobre los modernistas franceses que cuelgan de las paredes de su mansión de Bel-Air o sobre el Chippendale, que usa como mesita ratona. Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón; no tiene por qué permanecer allí para siempre, pero fue una buena idea empezar por alejarlo todo lo posible de la concepción de una Emily Post acerca de cómo roe el ala de pollo una joven de la alta sociedad.

Hammett escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No les inquietaba el lado turbio de las cosas; vivían de ese lado. La violencia no los consternaba, porque tenía lugar en su propio barrio. Hammett devolvió el asesinato a esa clase de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas tal como son y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban.

Tenía estilo, pero su público no lo sabía, porque lo elaboraba con un lenguaje que no parecía capaz de tales refinamientos. Pensaron que estaban recibiendo un buen melodrama carnal, escrito en la misma jerga que creían hablar ellos mismos. Y en cierto sentido era así, pero al mismo tiempo era

Literatura Norteamericana

mucho más. Todo el lenguaje comienza con el lenguaje oral, y en especial con el que hablan los hombres comunes, pero cuando se desarrolla hasta el punto de convertirse en un recurso literario, sólo tiene la apariencia de lenguaje oral. En sus peores momentos, el estilo de Hammett era tan amanerado como una página de *Mario el epicúreo*; en sus mejores momentos podía decir casi cualquier cosa. Yo creo que ese estilo, que no pertenece a Hammett ni a nadie, sino que es el lenguaje norteamericano (y ya ni siquiera exclusivamente eso), puede decir cosas que el mismo Hammett no sabía cómo decir ni sentía la necesidad de decir. En sus manos no tenía matices, no dejaba un eco, no evocaba imágenes más allá de las colinas distantes.

Se dice que a Hammett le faltaba corazón, y sin embargo el texto que a él más le gustaba era la descripción del afecto de un hombre por un amigo. Era espartano, frugal, empedernido, pero una y otra vez hizo lo que sólo los mejores escritores pueden llegar a hacer. Escribió escenas que en apariencia nunca se habían escrito hasta entonces.

Y a pesar de todo no acabó con el género detectivesco formalmente. Nadie puede hacerlo; la producción exige una forma que se pueda producir. La verosimilitud exige demasiado talento, demasiado conocimiento, demasiada conciencia. Es posible que Hammett lo haya alivianado un poco aquí y ajustado un poco allá. Por cierto que no todos los escritores, salvo los más estúpidos y prostituidos, tienen más conciencia que antes de su artificialidad. Y él demostró que el género detectivesco puede ser una forma de auténtica literatura. Puede que *El halcón maltés* sea o no una novela genial, pero un autor que es capaz de escribir eso no es, en principio, incapaz de nada. Y, una vez que una novela de detectives pueda ser tan buena como ésa, sólo los pedantes negarán que podría ser mejor aún.

Hammett hizo algo más: consiguió que resultase divertido escribir novelas de detectives, y no un agotador encadenamiento de claves insignificantes. Es posible que sin él no llegara a existir un misterio regional tan inteligente como *Inquest*, de Percival Wilde, o un retrato irónico tan diestro como *Verdict of twelve*, de Raymond Postgate, o una salvaje muestra de virtuosismo intelectual como *The Dagger of the Mind*, de Kenneth Fearing, o una idealización tragicómica del asesino como en *Mr. Bowling Buys a Newspaper*, de Donald Henderson, o incluso una alegre y enmarañada cabriola hollywoodense como *Lazarus N° 7*, de Richard Sale.

Es fácil abusar del estilo realista: por prisa, por falta de conciencia, por incapacidad para franquear el abismo que se abre entre lo que a un escritor le gustaría poder decir y lo que en verdad sabe decir. Es fácil falsificarlo; la brutalidad no es fuerza, la ligereza no es ingenio, y esa manera de escribir nerviosa, al-borde-de-la-silla, puede resultar tan aburrida como la escritura más pedestre y trivial; los enredos con rubias promiscuas pueden ser muy fatigosos cuando los describe un joven lascivo que no tiene en la cabeza otro objetivo que describir un enredo con rubias promiscuas. Y se ha llegado a tal punto que, cuando un personaje de una novela de detectives dice *Yeah*, el autor parece automáticamente un imitador de Hammett.

Y hay todavía por ahí algunas personas que dicen que Hammett no escribía novelas de detectives, sino simples crónicas empedernidas del hampa, con un superficial elemento de misterio como la aceituna de un martini. Ellos representan alas ancianas mojigatas —de ambos sexos (o de ninguno) y de casi todas las edades— que prefieren esos misterios perfumados con capullos de magnolia y que no les agrada que se les recuerde que el asesinato es un acto de infinita crueldad, aun cuando los que lo cometen sean a veces jóvenes de la alta sociedad, profesores universitarios o encantadoras mujeres maternas, de cabello delicadamente canoso.

Hay también algunos asustadísimos defensores del misterio formal o clásico, quienes sostienen que ninguna novela de detectives puede abstenerse de postular un problema formal y preciso, y de disponer a su alrededor todas las claves, con claros rótulos. Esas personas señalan, por ejemplo, que al leer *El halcón maltés* a nadie le preocupa quién mató al socio de Spade (que es el único problema formal de la narración), porque se obliga al lector a pensar constantemente en otra cosa. Pero en *La llave de cristal* se le recuerda al lector a cada rato que el interrogante es quién mató

Literatura Norteamericana

a Taylor Henry, y se obtiene exactamente el mismo efecto: un efecto de intriga dinámica y de objetivos entrecruzados, más el gradual esclarecimiento del carácter de personajes, que de cualquier manera es todo lo que la novela detectivesca tiene derecho a ser. Lo demás es hojarasca.

Pero todo esto (incluido Hammett) no es suficiente para mí. El escritor de este género que se preocupa por el realismo de su historia escribe sobre un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades; en que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de levantadores de apuestas; un mundo en el que un juez con un sótano repleto de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de whisky en el bolsillo; en que todo alto cargo municipal puede tolerar un asesinato como medio para ganar dinero; en que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en que uno puede presenciar un robo a plena luz del día, y ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano, entre la muchedumbre de curiosos, en lugar de decírselo a nadie porque los ladrones pueden tener amigos con pistolas, o a la policía puede no gustarle nuestra declaración y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarnos y zarandearnos ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que el juez haga el mínimo ademán para impedirlo.

No es un mundo muy agradable, pero es el mundo en el que vivimos, y ciertos escritores de carácter recio y frío espíritu de desapego pueden edificar tramas interesantes y hasta divertidas. No es gracioso que se asesine por tan poca cosa, y que la muerte sea moneda corriente, en esto que llamamos civilización. Pero sigue sin ser suficiente, para mí.

En toda actividad que pueda ser considerada artística hay algo de redentor. Puede que sea un sentimiento trágico, si se trata de una tragedia elevada, y puede que sea piedad e ironía, o la ronca carcajada de un hombre duro. Pero por estas calles malignas caminan hombres que no son malignos ni están comprometidos ni asustados. Él detective de una historia así tiene que ser un hombre de éstos. Es el protagonista, el héroe, todo. Debe ser un hombre completo, un hombre común y al mismo tiempo extraordinario. Debe ser, para usar una frase remanida, un hombre de honor. Por instinto, por inevitabilidad. Sin pensarlo y por cierto, sin decirlo. Debe ser el mejor hombre del mundo y lo suficientemente bueno para cualquier mundo. Su vida privada no me importa mucho; creo que podría seducir a una duquesa, y estoy bastante seguro de que no tocaría a una virgen. Si es un hombre de honor en un aspecto, lo es en todos.

Es relativamente pobre, porque de lo contrario no sería detective. Es un hombre común porque, si no, no viviría entre gente común. Tiene un cierto conocimiento del carácter ajeno, o no conocería su trabajo. No acepta dinero de nadie sin haberlo ganado honradamente ni la insolencia de nadie sin la correspondiente y desapasionada venganza. Es un hombre solitario, y su orgullo consiste en que lo traten como a un hombre orgulloso o lamenten haberlo conocido. Habla como habla el hombre de su época; es decir, con tosco ingenio, con un agudo sentido de lo grotesco, con repugnancia por la falsedad y desprecio por el egoísmo.

La novela contará la aventura de este hombre en busca de una verdad oculta, y no sería una aventura si no le ocurriera a un hombre adecuado para tales aventuras. Tiene una amplitud de conciencia que nos asombra, pero que lo pertenece por derecho propio porque pertenece al mundo en que él vive. Si hubiera bastantes hombres como él, creo que el mundo sería un lugar más seguro y tan aburrido como para que no valiera la pena vivir en él.

Literatura Norteamericana

*David Wilt "Introducción" a *Hardboiled* en Hollywood*²⁰

Wilt abre su ensayo con una cita de *Cain's Craft*, de David Madden, donde se establece una relación entre cine y literatura *hard-boiled*: "La novela del héroe rudo y su contrapartida fílmica son producto de una fertilización cruzada. No solo se han filmado clásicos del cine de *gangsters* basados en textos del policial negro, sino que también la mayoría de los mejores escritores del género han trabajado para Hollywood".

A continuación, se ocupa de la revista *Black Mask*, una publicación caracterizada por un estilo, virtualmente de su invención, dado en llamar "*hard-boiled*", su impacto perdura aún hoy en la cultura popular de EEUU. Aunque era una revista "*pulp*" (de producción barata, precio bajo, y destinada al público masivo), tenía una notable calidad. Aunque era una revista "*pulp*" (de producción barata, precio bajo, y destinada al público masivo), tenía una notable calidad. Toda una generación de autores aprendió su oficio o se ganó la vida gracias a *Black Mask*. En ella publicaron autores como Hammett, Chandler, Erle Stanley Gardner, John D. Mac Donald, Brett Halliday, Louis L'Amour, George Harmon Coxe, Frederick Nebel, Horace McCoy, Max Brand, Carroll John Daly, Steve Fisher, Frank Gruber, Cornell Woolrich, Raoul Whitfield, William Colt MacDonald, W.T. Ballard, y Bruno Fischer. Muchos de ellos escribieron novelas, guiones cinematográficos, y televisivos; pero para la mayoría su pertenencia a la revista fue el momento más luminoso de sus carreras.

Black Mask fue fundada en 1920 por H.L. Mencken y George Jean Nathan para financiar sus otras, más sofisticadas, publicaciones; pero la vendieron rápidamente. Tuvo varios editores, mas fue con Joseph T. Shaw que alcanzó sus mejores resultados. Sus mejores años fueron entre finales de los años veinte y finales de los treinta. El último número se publicó en 1951. Al principio se publicaban *westerns*, aventuras, incluso historias de amor; pero estos géneros desaparecieron a fines de la primera década de publicación.

Wilt se pregunta por que sobresalieron los relatos de *Black Mask*. Y responde que originalmente su estilo era muy innovador, aunque ahora no lo parezca, dada la gran deuda que toda la ficción criminal americana tiene con esta escuela. Según Joseph T. Shaw en el género *hard-boiled*: "La forma enfatiza el carácter y los problemas inherentes a la conducta humana, por sobre la solución del crimen. En otras palabras, en este nuevo modelo genérico el conflicto de personalidades es el tema principal, el crimen subsiguiente, o la amenaza del mismo, es incidental... Semejante tratamiento distintivo conlleva un estilo duro, crispado... un empleo pleno de las funciones del diálogo, y una gran autenticidad en la caracterización y la acción. A esto se puede agregar un ritmo muy acelerado, logrado en parte por una típica economía expresiva, que probablemente tuvo una definitiva influencia en otros campos de la escritura". (p. 2)

Aunque no todos los escritores de *Black Mask* alcanzaron la maestría de estilo de Hammett y Chandler, el nivel general era superior al de las otras "*pulps*". Los relatos de *Black Mask* eran propios de la América urbana del siglo 20, sin importar el lugar real en que transcurrían las historias. El héroe diletante fue reemplazado por el detective cínico y rudo (o el periodista, o el agente federal), que ahorraba al estado el gasto del juicio usando sus pistolas y sus puños con mortal eficacia contra los villanos.

Paralelamente al desarrollo del estilo *Black Mask*, en Hollywood se estaba dando el cambio hacia el cine sonoro. Pronto se hizo evidente que no era lo mismo escribir diálogos para una película sonora que escribir los "intertítulos" del cine mudo²¹. Además, para el cine mudo se escribían meros esquemas del argumento, que los directores no respetaban a rajatabla; y que no

²⁰ Wilt, David. *Hardboiled in Hollywood. Five "Black Mask" Writers and the Movies*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1991, 189 pp. Traducción y síntesis de Patricia L. Lozano.

²¹ Los intertítulos eran textos cuya misión era no representar meramente lo que los actores decían, sino también proporcionar información esencial que hubiera sido difícil muy lento transmitir visualmente.

Literatura Norteamericana

siempre eran redactados por escritores. Había una gran cuota de improvisación. El cine sonoro requería historias escritas de antemano, y no vagamente presentes en la mente de un director, o tipeadas en un resumen de dos páginas. No todos los escritores de la época muda fueron capaces de esa transición; y Hollywood puso entonces su mirada en los dramaturgos, novelistas y periodistas del Este. Muchos escritores famosos aceptaron ese llamado, entre ellos Faulkner, Fitzgerald, Thurber, Dos Passos.

Pero había un escalón más bajo, de escritores que habían probado con sus obras que “podían” escribir, y que además eran baratos. Un sueldo de varios cientos de dólares por semana, escaso para los estándares hollywoodenses, era una fortuna para los periodistas y escritores de las revistas “*pulp*” cuyas entradas fluctuaban salvajemente según sus relatos se vendieran o no. Este fue el caso de la mayoría de los hombres de *Black Mask*: W.T. Ballard, Peter Ruric cuyo seudónimo era “Paul Cain”, Horace McCoy, Dwight V. Babcock, Eric Taylor y John Butler. Los casos de Hammett y Chandler fueron diferentes pues su obra tenía cierta fama nacional ya antes de trabajar en Hollywood.

Wilt sostiene que se ha omitido estudiar a los guionistas, a pesar de que existen conexiones temáticas y estilísticas consistentes que atraviesan la obra de cada autor; y que incluso el estilo de *Black Mask* es, a veces, discernible en los guiones de estos cinco escritores. Como dice Richard Corliss: cuando en ciertas películas escritos por un mismo guionista, pero con diferentes directores y actores, podemos descifrar un estilo común, comienza a perfilarse una personalidad autorial. Y ese tono autorial distintivo puede discernirse aún en películas con diversos guionistas acreditados. De hecho, el trabajo para cine de Ballard, Cain, McCoy, Babcock, Taylor y Butler puede ser caracterizado en muchos casos como “*hard-boiled*”.

Empero su relación con la industria cinematográfica fue variable. McCoy se consideraba un novelista “serio” obligado a trabajar en Hollywood para poder vivir y así producir su obra “real”; por lo que cada tanto se alejaba del cine, y luego volvía presionado por la necesidad de dinero. Eric Taylor dejó su carrera como escritor para dedicarse plenamente a ser guionista, y sus guiones son los que poseen un estilo personal más consistente. Dwight Babcock pasó de escritor a guionista de cine, y luego de TV; pero trabajó casi siempre en colaboración. Paul Cain también dejó su trabajo de escritor, pero su carrera en el cine fue inestable. John K. Butler, cuya labor en *Black Mask* era de gran calidad, trabajó en cuarenta y ocho películas para una misma compañía (las tres restantes fueron para otros estudios) durante sus quince años como guionista.

Estos escritores, dice Wilt, no estaban entre los que recibían mejor retribución, sus películas usualmente eran el relleno en un doble programa, y no participaron frecuentemente de la corriente principal de la producción cinematográfica. Pero crearon cientos de películas que merecen ser estudiadas.

Tzvetan Todorov – “Tipología de la novela policial”²²

Desde hace dos siglos se siente una reacción muy fuerte en los estudios literarios, que pone en cuestión la noción misma de género. Hay una convención tácita según la cual ordenar diversas obras en un género es desvalorizarlas. Reacción ante la reflexión literaria de la época clásica, preceptiva.

Los románticos y sus retoños actuales se negaron no sólo a obedecer las reglas de los géneros sino también a reconocer la existencia de esta noción. En la actualidad existe una tendencia a buscar un intermediario entre la noción muy general de literatura y esos objetos particulares que son las obras. La tipología implica y es implicada por la descripción de esas obras particulares. En tanto no se pueda describir la estructura de las obras, habrá que contentarse con los elementos mensurables (ej. la métrica).

²² Resumen y comentarios de Gabriel Matelo.

Literatura Norteamericana

La gran obra crea un nuevo género, y al mismo tiempo, transgrede las reglas hasta entonces vigentes de otro. Todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en la literatura precedente, y la del que crea.

Hay, sin embargo, un feliz dominio en el que esta contradicción no existe: el de la literatura de masas. La obra maestra literaria habitual no entra en ningún género que no sea el suyo propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es, justamente, el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial por excelencia no es aquélla que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas. Si se hubieran descrito adecuadamente los géneros de la literatura popular, no habría lugar para hablar de sus obras maestras: es la misma cosa; la mejor novela será aquélla de la cual no haya nada que decir.

Estamos hoy en presencia de una ruptura entre dos manifestaciones de las categorías estéticas: ya no hay en nuestra sociedad una sola norma estética, sino dos: no se pueden medir con las mismas medidas el “gran” arte y el arte “popular”.

Especies de la novela policial

Novela policial clásica o “novela de enigma”

Según George Burton: “toda novela policial es construida sobre dos muertes, la primera de las cuales, cometida por el asesino, no es más que la ocasión de la segunda, en la cual él es la víctima del matador puro al que no se puede castigar: el detective.” y que “el relato (...) superpone dos series temporales: el tiempo de la investigación que comienza después del crimen y el tiempo del drama que conduce a él.”

La novela de enigma contiene dos historias: la historia del crimen y la historia de la investigación. En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún punto común. La primera historia ha concluido antes de que comience la segunda. Los personajes de ésta no actúan, aprenden. nada puede ocurrirles (inmunidad del detective).

La novela de enigma tiende hacia una arquitectura puramente geométrica. La historia de la investigación es contada frecuentemente por un amigo del detective, que reconoce explícitamente su propósito de escribir un libro. La historia consiste en explicar cómo puede cumplirse el relato mismo, cómo es escrito el libro mismo. La primera historia ignora enteramente el libro, no se reconoce nunca libresco. La segunda historia está obligada no sólo a tener en cuenta la realidad del libro, sino que ella es precisamente la historia de ese mismo libro. La primera historia cuenta “lo que efectivamente ocurrió”; la segunda, “cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos²³.”

Estas definiciones son los dos aspectos de toda obra literaria que los formalistas rusos describieron: fábula y asunto. (es decir, lo acontecido en la vida y la manera en que el autor nos lo presenta, respectivamente.)²⁴. Son dos aspectos de una misma historia, dos puntos de vista sobre la misma cosa. La novela policial presenta a ambas, una junto a la otra.

²³ La ‘historia del crimen’ es la reconstituida por la investigación y la ‘historia de la investigación’ es el relato de cómo se llevó a cabo esa reconstitución, por supuesto, incluyéndola. Cómo se configuran formalmente (textual, discursiva, retóricamente, etc.) las secuencias lógicas–cronológicas de esas dos historias independiente es lo que hace posible la composición de novelas diferentes que renueven la atención del lector.

²⁴ La fábula sigue la causalidad lógica y cronológica ‘natural’ de la ‘vida’, es decir, la experiencia empírica. El asunto puede entremezclar esos eventos en el orden de secuencia narrativa pero no puede alterar esa causalidad (verosímil).

Pero, las dos historias pueden tener peripecias. Queda claro eso en el policial negro, pero en el de misterio también, cuando el detective entra en peligro como Dupin en la casa del ministro o Holmes que a veces ha arriesgado la vida. Si Todorov fuera coherente con su propia propuesta de ambas historias el esquema debiera ser: ‘Historia del crimen’: sucesos en secuencia lógico–cronológica que llevaron al crimen. ¿‘Historia de la investigación’: sucesos en secuencia lógico–cronológica de los datos, testimonios, etc. recogidos y su elaboración lógica con el objetivo de reconstituir la historia del crimen. En general, se supone que al menos al final, a modo de conclusión, la historia del

Literatura Norteamericana

La historia del crimen es la historia de una ausencia²⁵. El narrador no puede transmitirnos directamente las réplicas de los personajes que están implicados en dicha historia, ni describirnos sus gestos; para hacerlo debe, necesariamente, pasar por intermediario de otro (o del mismo) personaje que contará, en la segunda historia, las palabras escuchadas o los actos observados.

La historia de la investigación no tiene importancia alguna en sí misma, sirve sólo de mediadora entre el lector y la historia del crimen. El estilo debe ser perfectamente transparente, simple, claro, directo.²⁶

Dos historia, entonces; la primera real pero ausente, la segunda, presente pero insignificante. Los procedimientos usados en la historia del crimen²⁷ son esencialmente de dos tipos: inversiones temporales y “visiones” particulares de los informantes. Por tanto, el autor²⁸ no puede ser omnisciente. Para justificar y “naturalizar” esos procedimientos²⁹ el autor debe explicar que escribe un libro.

Novela negra

Fusiona las dos historias, es decir, suprime la primera y da existencia a la segunda. El relato coincide con la acción³⁰. La prospección sustituye a la retrospectiva³¹. No hay historias que adivinar, no hay misterio.

En la novela de enigma el interés del lector puede ser denominado “curiosidad”, su marcha va del efecto a la causa. En la novela negra se denomina “suspense”, se va de la causa al efecto³². Aquí todo es posible y el detective arriesga su salud, si acaso no su vida.

La oposición entre novela de enigma y novela negra como oposición entre dos historias y una sola es una clasificación lógica, no histórica³³.

crimen es narrada en su orden lógico–cronológico. Sin embargo, la historia de la investigación puede ser lineal o configuraciones más complejas (Dupin suele contar las dos juntas, la del crimen y la de la investigación), según el grado de elaboración formal de la novela.

²⁵ El detective no es testigo de esta historia, sino que la conoce a través de testimonios ajenos y su propia investigación.

²⁶ “La historia de la investigación no tiene importancia en sí misma.” ¿Qué pasa con el suspense y el efecto de maravilla y admiración que se busca en el lector, con respecto a la metodología del detective? El detective es la estrella ¿cómo no va a importar la historia de su investigación? No es una cuestión de ‘transparencia’, sino justamente de ‘estilo’ personal de investigación, de metodología, de capacidades racionales del detective. Todorov confunde el ‘estilo’ en el que está escrito el relato (es decir, el estilo del narrador, supuestamente) el cual si es ‘transparente’ es porque se atiene a una convención ‘realista’ del verosímil, con el ‘estilo’ de la investigación que ese relato narra.

²⁷ Para relatarlo, es decir, el ‘asunto’.

²⁸ Debe estar refiriéndose al narrador, no al ‘autor’

²⁹ 1) Confunde los procedimientos utilizados por los ‘informantes’ y los utilizados por el narrador, de la misma ‘naturaleza’, pero distintos. 2) Las ‘visiones particulares’ de los informantes hacen imposible que el narrador sea omnisciente. Esos ‘procedimientos’ no necesitan ser justificados, obedecen a la ‘caracterología’ y conveniencias de esos personajes involucrados de una manera u otra con el crimen. 3) Los procedimientos utilizados por el narrador son los que deben ser justificados diciendo que se escribe un libro.

³⁰ Todorov entiende que ‘historia’ se refiere a hechos o eventos ‘reales’: acciones. No considera la posibilidad de una historia que relate la investigación como evento ‘mental’ de orden racional como en el caso de los relatos de Poe. Hay dos tipos de ‘investigación’: la mental, deductiva inductiva, del policial de enigma; y la ‘de acción en la calle’, típica del policial negro.

³¹ Es sólo que hay más de un crimen. El primero, por pertenecer a una serie indefinida y abierta en tanto el detective no encuentre al criminal, pierde la importancia esencial que tenía en el policial clásico. De allí lo prospectivo; se investiga también el primer asesinato, pero dentro de la serie. La serie, además, es necesaria para la aprehensión del modus operandi que el detective clásico aprehendía con un solo ejemplo.

³² En el policial clásico también hay suspense, pero de tipo intelectual. En el policial negro aparece la emoción de la aventura (*thrill*).

³³ Básicamente, el relato policial cubriría la distancia narrativa entre un crimen y la identificación y/o detención del criminal. Las diferencias genéricas surgirían de las variaciones que se le pueda dar a ello: en el policial clásico la investigación es ‘mental’; en el negro, es de acción.

Literatura Norteamericana

Un género nuevo se crea entorno de un elemento que no era obligatorio en el anterior: los dos codifican elementos diferentes. La novela negra moderna se constituyó no entorno de un procedimiento de presentación, sino en torno del medio representado, entorno de personajes y costumbres particulares. Su característica constitutiva está en sus temas³⁴.

Los primeros autores del género (D. Hammett y R. Chandler) conservan el misterio pero como función secundaria no central como lo era en la novela de enigma.

Los elementos descriptos también se encuentran en la novela de aventuras, pero las tendencias las han separado.

S. S. Van Dine enumera en 1928 veinte reglas a las cuales atenerse en la ejecución de la novela policial. Se resumen en 8 puntos:

1. La novela no debe tener más de un detective y un culpable y al menos una víctima.
2. El culpable no debe ser un criminal profesional, ni el detective. Se debe matar por razones personales.
3. El amor no tiene cabida en el policial.
4. El culpable debe poseer cierta importancia a) en la vida (no un valet o una mucama); b) en el libro (uno de los personajes principales).
5. Todo debe explicarse de manera racional; no tiene cabida lo fantástico.
6. Tampoco las descripciones o los análisis psicológicos.
7. En cuanto a la información sobre la historia, existe la siguiente homología:
El autor [narrador, en realidad] es al lector como el culpable lo es al detective.
8. Evitar situaciones y soluciones banales.

De la reglas 1 a la 4a pertenecen al policial de enigma; de 4b a 7 pertenecen a ambos por igual; la regla 8 es aún más general.

La evolución histórica del género ha afectado ante todo a la parte temática y no a la estructura del discurso mismo. La novela negra a la cual toda preocupación sobre los procedimientos literarios le es extraña, no reserva sus sorpresas para el último párrafo del capítulo; en tanto que la novela de enigma, que legaliza la convención literaria explicitándola en su 'segunda historia', terminará frecuentemente el capítulo con una revelación particularmente sorprendente³⁵.

Novela de suspenso

Combinación de la de enigma y la negra. Conserva el misterio y las dos historias. Es la segunda historia la que ocupa el lugar central. El lector está interesado no sólo por lo que ha ocurrido sino también por lo que va a ocurrir. Curiosidad por lo pasado y suspenso por lo futuro.

La novela de suspenso apareció como transición entre las dos otras y ha existido contemporáneamente con la negra.

Dos períodos de la novela de suspenso:

a) "Historia del detective vulnerable" Hammett, Chandler. El detective está relacionado con el universo de los otros personajes, en vez de ser un observador independiente.

b) "Historia del sospechoso-detective". El crimen recae como sospecha sobre el protagonista, el cual se vuelve detective, culpable (sospechoso) y víctima (presunta de los verdaderos asesinos). Irish, Quentin, Williams.

³⁴ La 'presentación' sería un procedimiento formal, los 'temas' son del orden del 'contenido'.

³⁵ ¿Qué significa 'literario' acá? ¿Se refiere a la 'literatura' de la 'gran' obra? ¿No era que el policial genérico no es 'literatura'? ¿Significa ello también que el policial de enigma es más 'literario' que el negro?

Literatura Norteamericana

Las formas descriptas, ¿corresponden a etapas de una evolución o pueden existir simultáneamente? Hay diversos tipos en un mismo autor, pero la evolución ha seguido la sucesión de esas formas.

La regla del género es percibida como una constrictión a partir del momento en que ella se convierte en pura forma y no se justifica más por la estructura del conjunto.

¿Qué hacer con las novelas que no entran en la clasificación? El nuevo género no se constituye necesariamente a partir de la negación del rasgo principal anterior, sino a partir de un complejo de propiedades diferentes.

El esquema según Todorov

- Historia del crimen (fable) (1)
- Historia de la investigación (sjuzet) (2)
- Historia del libro (3)

(2) = (3)

Un esquema más complejizado podría ser³⁶

- ‘Historia’ del crimen (1)
 - ‘Historia’ de la investigación (2a)
 - ‘Enredo’ de la investigación (2b) (≅ ‘escritura’ que porta el libro como artefacto)
- (2b) relata (2a) la cual busca restablecer (1)

Claude Amey “Novela policial y texto jurídico”³⁷

Amey propone enfocar la novela policial desde una doble perspectiva, según él muy poco explotada: la de la narratología y la de la sociología del texto. Su objetivo es poner en evidencia la relación de intertextualidad heurística entre la narrativa policial y el texto jurídico, o en otras palabras con la filosofía del derecho, particularmente con los *Principios de la filosofía del derecho* de Hegel. Amey se propone comenzar con una descripción de la armazón del texto policial que le servirá de base para el desarrollo posterior de sus tesis.

Amey considera que en la novela policial (y en todo relato “popular”) el sistema del género prevalece sobre la obra concreta en cuanto a la pertinencia del sentido. Es más, afirma que lo que caracteriza a cada novela policial es aquello que tiene en común con el resto de las novelas policiales: la regla genérica que organiza la narratividad de todas ellas. Por eso propone ocuparse de la novela policial en tanto género, en lo que tiene de más estable.

Otro nivel de generalización que le parece necesario es el nivel narrativo (entendido en el sentido de Greimas, como opuesto al nivel del discurso). Para Amey la mayoría de los elementos del nivel discursivo están “desemantizados” en la novela policial. Esto es que encuentran su significación en un nivel más profundo y general, narrativo. El autor considera que, en el plano de la significación, la caracterización física y moral de los personajes no es más que una “vestidura novelística intercambiable”, cuyo sentido se recupera a nivel narrativo (su valor diferencial se limita a la dimensión literaria, estilística, retórica). Las características particulares de los personajes de la novela policial no poseen un campo semántico propio (como los de Balzac, Kafka, Proust), sino que son reabsorbidos por su rol temático-narrativo de criminal, de detective, etc. Por eso él se ocupará del análisis de ese nivel narrativo en el género, suficiente para captar en lo esencial el sentido (aunque este luego deberá ser profundizado).

Luego retoma la categoría de “estructura narrativa” de Greimas, por su gran interés metodológico. Dado que la significación no tiene sus resortes esenciales en el discurso manifiesto,

³⁶ Según Gabriel Matelo.

³⁷ Amey, Claude. “Roman policier et Texte juridique”. *Poétique* 16, Novembre 1988, Seuil. Traducción y síntesis de Patricia L. Lozano.

Literatura Norteamericana

Greimas postula la necesidad de reconocer, entre la manifestación singular (lingüística, literaria, retórica, estilística) de un discurso (científico, literario, teatral, cinematográfico) y su estructura semántica profunda (conceptual y taxonómica: naturaleza vs cultura, ilegalidad vs legalidad, individuo vs sociedad), la existencia de un ¿espacio? (“palier”) estructural autónomo antropomorfo, un lugar donde se organizan vastos campos de significación, aglomerados de sentido, poco articulados pero, a partir de los cuales se generan o pueden ser interpretadas las significaciones, cada vez más finas, a medida que nos aproximamos al discurso particular.

Greimas resume así su teoría: “la generación de la significación no pasa, al principio, por la producción de enunciados y su combinación en discursos; sino que es retardada, en su recorrido, por las estructuras narrativas y son estas las que producen un discurso con sentido, articulado en enunciados”. Esta estructura es -a juicio de Amey- lo suficientemente generalizable para insuflar a los relatos una parte no despreciable de su sentido, más allá de si su alcance en literatura es universal o no (para él abarca grandes sectores, en especial los relatos populares).

En el caso de la novela policial esta estructura tiene una importancia significativa, ya que contribuye a cristalizar aquella parte del sentido capaz de reproducción. Pero esa capacidad no puede ser aprehendida si no se comprende la estructura narrativa en su especificación histórica, como estructura socio-narrativa: ligada al informe jurídico implicado por un sistema de valorización económica (valor de cambio) circunscripto históricamente. Y es justamente seriendo la historicidad del nivel narrativo propio del Texto policial que se vuelve posible y plausible su relación intertextual con el Texto jurídico.

Partiendo de este nivel de análisis, Amey, examinará su funcionamiento según tres categorías principales (considerando también sus reglas de articulación): 1. Las funciones, 2. los actantes, clases de personajes y 3. las modalidades, modos de actuar de los actantes (Querer, Saber, Poder hacer)

1. Las funciones

Problemática y segmentación

Las funciones no tienen la misma importancia estructurante en el texto policial y en el jurídico. En la filosofía del derecho hegeliana, las funciones son la proyección exhortativa de lo que el sujeto *debe hacer* de conformidad con el derecho, o la proyección hipotética y a la vez referencial de aquello que *no debe hacer*. Debiendo la prioridad del discurso jurídico construir el sujeto según un deber hacer y estar prescrito. Es por eso que no se encuentran en él más que funciones elementales, las que además organizan la jerarquía funcional de la novela policial: el Crimen y su opuesto el Castigo. Según el esquema narrativo de Greimas, el Texto jurídico se ubicaría prioritariamente sobre el eje de la comunicación (cognitivo): cuenta la historia de la relación entre un destinador y un destinatario-sujeto, el primero de los cuales instaura la competencia (querer, saber, poder hacer) necesario para que el segundo pueda actuar. Mientras que en la novela policial lo prioritario sería el eje de la acción (pragmático): cuenta la historia de una acción criminal y de una acción justiciera, así como de otras acciones diferentes. Sus funciones tienen, por lo tanto, un carácter eminentemente estructurante.

Amey reconoce que la crítica a Propp, sobre la precedencia otorgada a las funciones sobre los personajes, reduciéndolos a meros efectos no determinantes, es acertada. En su lugar propone seguir a Barthes en su distinción de relatos funcionales (regidos por las acciones) y relatos indiciales (psicológicos). La novela policial pertenecería a los funcionales, y sus unidades funcionales constituyen la estructura permanente y estable: una especie de pavimento de mosaico a partir del cual se erigen y se comprenden todos los niveles del texto, por lo tanto, el de los actantes. De ahí la necesidad de comenzar por la descripción.

Propp identificaba 31 funciones en el cuento. Todorov considera que es una segmentación demasiado empírica, 31 o son demasiadas o muy pocas. Dada la naturaleza “romanesque” (cualidad

Literatura Norteamericana

relacionada con lo inventivo, lo imaginativo, lo fabuloso y/o lo aventurero del *roman*) de la novela policial, es lógico imaginar que abundará en funciones que se puedan inventariar.

Amey propone tener en cuenta sólo aquellas funciones indispensables para la estructuración narrativa del sentido, las que no puedan ser subsumidas en una unidad superior (a excepción del propio texto), y que sean suficientes para dar cuenta de la significación del conjunto de las más pequeñas que ellas subrogan. Por ejemplo, la Investigación no puede ser integrada en una función mayor que no sea el texto entero, y a su vez ella cristaliza la significación de la búsqueda de indicios, de la deducción, del seguimiento del sospechoso, del interrogatorio, etc. Estas unidades funcionales no son necesariamente constantes y cardinales (según Barthes las que producen giros decisivos en la acción).

Amey propone 8 unidades principales que cubrirían toda la significación funcional de la novela policial. Al menos del corpus de policiales que narran la historia de una investigación, que son la mayoría, y constituyen según el la norma del género. Las novelas que narran la historia del crimen o del criminal están sujetas a más meandros existenciales.

Descripción

1. La TRANSGRESIÓN de lo prohibido: es la desobediencia de la futura víctima a una prohibición formulada (Propp). En el policial se viola, generalmente, una norma social, jurídica, ética, una regla de conducta. Pero también puede ser una “situación de malicia” (tener información sobre el delito de un personaje y transgredir la norma del silencio). No es una unidad funcionalmente obligatoria (salvo en el caso de la venganza); en general el criminal simplemente elimina con la víctima un obstáculo a su codicia.

Su necesidad es semántica, es indispensable diseñar una víctima en un terreno de compatibilidad con el criminal, la suya es una relación de intercambio. Es como si hiciera falta que la víctima (objeto) y el criminal (sujeto) se definan recíprocamente bajo una misma isotopía para asegurar la legibilidad de sus roles.

2. La CONCEPCIÓN del Crimen: es específica del policial en tanto género popular (en la alta literatura la concepción no precede al crimen, en la novela griega, por ej., los hechos se producen por azar). Aquí la concepción marca al crimen como proceso: de la premeditación a la espontaneidad presentida. El crimen es puesto en perspectiva por un agente modalizado por un querer hacer, y eso en una unidad autónoma. Esta es también la condición para que el crimen pueda ser imputado a un criminal, debe emanar de la voluntad (como en la filosofía del derecho de Hegel).

3. El CRIMEN: es la unidad funcional más simple (sin espesor) entre víctima-criminal. Sirve sólo para que la ruptura radical que provoca haga bascular una historia en otra (la del crimen en la de la investigación). Y consagra así una disyunción jurídica: la ruptura del contrato social por el criminal (ruptura innegable porque es un asesino, probado por el cadáver). La víctima en cambio no es más que la prueba del asesinato y el apoyo de sus indicios.

4. El MANDATO³⁸: el crimen ya sea ha cometido, pero aún no se ha emprendido la acción justiciera. Es una secuencia cognitiva (que está entre dos recorridos pragmáticos), de negociación entre un mandante y el detective. Es un rasgo característico del policial que la acción justiciera requiera un contrato previo, y que se le encomiende a un especialista (salvo en novelas como las de Spillane, donde los dos actantes del contrato son un mismo actor, mandante y detective, y no experto).

5. La INVESTIGACIÓN, la caza del hombre: abarca la casi totalidad del espacio textual, es el lugar privilegiado del relato, de sus retardos, giros, suspensos, etc.; es un espacio ciclotímico de pruebas, y de verificación de las calificaciones del detective. Implica performances de dos órdenes: cognitivo, el detective debe elucidar un enigma; y pragmático, debe capturar al culpable. Tiene la

³⁸ Corresponde a la “mediación” de Propp.

Literatura Norteamericana

función de reunir las condiciones necesarias para el Enfrentamiento, asegurar la conjunción del detective-sujeto y el criminal-objeto, y de actualizar su combate justiciero en total inteligibilidad. En el plano narrativo, es el lugar donde se reconstruye la historia del crimen, donde ésta se relata según el modo -jurídico- del detective.

6. El ENFRENTAMIENTO victorioso: establecida la verdad -quien es el culpable-, queda restablecer el orden legal roto, resolver el conflicto pragmático, y Castigar. No es obligatorio que sea un combate aislado y entre dos (como si lo es en el *western*). Es el momento tópico donde culminan los enfrentamientos-prueba que jalonan la investigación, y la realización del contrato establecido por el Mandato.

Puede tener múltiples formas, incluso la ausencia de lucha (el criminal se entrega, se suicida, o es arrestado). Es el momento que ya no es la Investigación y aún no es el Castigo. Con esta prueba decisiva el detective sanciona su victoria sobre el criminal.

7. El CASTIGO: en el policial está casi fusionado con el Enfrentamiento. Puede ser que el detective mate al criminal, que éste se suicide, o que muera accidentalmente. Si bien no tiene autonomía funcional, semánticamente no es idéntico a la victoria del detective. Por eso hay que considerarlo como una unidad independiente. El Enfrentamiento victorioso tiene por fin reducir al criminal, el Castigo tiene la significación de reestablecer el contrato social en su integridad. A veces el detective se limita a cumplir su contrato y entrega el criminal a la policía, en ese caso se sobreentiende culturalmente el Castigo conforme al ciclo referencial del curso de la justicia.

8. La RECOMPENSA: como la Transgresión, no es obligatoria. Su función es dar un cierre absoluto al relato, pone fin a toda virtualidad de acción por parte del detective. Con el Castigo la historia está terminada, pero falta que el sujeto de la acción abandone la escena. El detective ha recibido la retribución de su contrato; pero le falta recibir la gratificación que excede el contrato, el excedente de la actividad que ha desplegado como justiciero. Como ejemplos de Recompensa pone: el detective se casa, se libra de una grave acusación, disfruta del placer de resolver el problema.

***Foucault, Michel. "Entrevista sobre la prisión: el libro y su método"*³⁹.**

A partir del momento que la capitalización puso entre las manos de la clase popular una riqueza investida, bajo la forma de materias primas, de maquinarias, de instrumentos, fue absolutamente necesario proteger esta riqueza. Porque la sociedad industrial exige que la riqueza esté directamente en las manos no de quiches la poseen sino de aquellos que permitirán obtener beneficios de ella trabajándola. ¿Cómo proteger esta riqueza?. Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene la capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX. A modo de ejemplo Foucault menciona las campañas de cristianización de los obreros en esta época y señala que ha sido absolutamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo de la delincuencia, separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes.

Intento de separar a los delincuentes de las clases populares, tarea difícil en los medios urbanos. Moralización de las clases pobres. Búsqueda de un conflicto permanente entre obreros y delincuentes. A esto se agrega una larga maniobra para imponer al concepto que se tenía de los delincuentes un enfoque determinado: presentarlos como muy cercanos, presentes por doquier. Es la función de la gacetilla que invade una parte de la prensa y que comienza por entonces a tener sus periódicos propios. La crónica de sucesos criminales vuelve aceptable el conjunto de los controles judiciales y policíacos refiriendo cada día una especie de batalla interior contra un enemigo sin

³⁹ en *Microfísica del poder* Madrid, Ediciones de la picota, 1980. Este y los siguientes ítems, resumidos por Eliana Simioni.

Literatura Norteamericana

rostro. La novela policial que comienza a desarrollarse en los folletines y en la literatura barata, asume un papel aparentemente inverso. Tiene sobre todo por función demostrar que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar. Esta índole extraña comenzó por ser la de los bajos fondos (Rocamboles), después la de la locura (sobre todo en la segunda mitad del siglo) y finalmente la del crimen dorado, la de la delincuencia de “alto vuelo” (Arsenio Lupin). (*)

Pero esta táctica está lejos de haber triunfado o de haber obtenido una ruptura total entre los delincuentes y las capas populares. Ejemplo: en los periódicos populares se invierte el uso que se hacía de los crímenes en los periódicos subrayando sistemáticamente los hechos de la delincuencia en la burguesía y demostrando en los procesos criminales contra los obreros la parte de responsabilidad que debe atribuirse a los empresarios y a la sociedad entera. Intento de invertir el discurso sobre el crimen que trata de aislarlo como una monstruosidad. (*)

A partir de 1840 comienza el largo concubinato de la policía y de la delincuencia. Se ha hecho el primer balance del fracaso de la prisión que evidencia que ésta no reforma sino que fabrica delincuencia. Se descubren los beneficios que se pueden obtener de esta fabricación. Estos delincuentes pueden servir para vigilar a los delincuentes. Vidocq es el ejemplo de esto, es, simbólicamente, el primer gran delincuente que ha sido utilizado como delincuente por el aparato de poder.

Hay otro fenómeno diferente pero ligado al anterior (a la delincuencia que termina en la policía): el interés estético, literario, que se comienza a dar al crimen, la heroización estética del crimen. Hasta el siglo XVIII los crímenes no eran heroizados más que de dos modos: un modo literario cuando se trataba de los crímenes de un rey, y un modo popular que se encontraba en las hojas sueltas y las coplas (1). Hacia 1840 aparece el héroe criminal, héroe ya que criminal que no es ni aristócrata ni popular. La burguesía se proporciona sus propios héroes criminales. Esto sucede en el mismo momento en que se produce la ruptura entre los criminales y las clases populares: el criminal no debe ser un héroe popular sino un enemigo de las clases pobres. La burguesía constituye una estética en la que el crimen ya no es más popular sino una de esas bellas artes de la que solamente ella es capaz. El ejemplo de este nuevo criminal es Lacenaire, de origen burgués o pequeño-burgués. La forma como habla de los otros delincuentes es característica: esas bestias brutas, cobardes y torpes. Lacenaire, él, era el cerebro lúcido y frío. Se constituye así el nuevo héroe que ofrece todos los signos y prendas de la burguesía. Esto va a conducirnos a Gaboriau y a la novela policíaca en la que el criminal pertenece siempre a la burguesía. En la novela policíaca nunca un criminal es popular. El criminal es siempre inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad.

(1) Foucault señala que durante la ceremonia del suplicio (vigente hasta principios del siglo XIX) se exigía que el condenado proclamara por sí mismo su culpabilidad. En el momento de la ejecución parece ser que se le daba la ocasión de tomar la palabra, no para clamar su inocencia, sino para atestiguar su crimen y la justicia de la sentencia. Las crónicas consignan un buen número de discursos de este género, indudablemente reales en cierto número de casos y probablemente ficticios en un grado mayor de frecuencia (discursos ficticios que se hacen circular a modo de ejemplo y exhortación). Se cita a modo de ejemplo los discursos que refieren la muerte de Marión Le Goff (jefe de una banda en Bretaña a mediados del S. XVIII) la cual aconseja a los padres educar y vigilar bien a sus hijos para que no resulten como ella. Según Foucault, un discurso así está demasiado cerca, por sus términos mismos, de la moral que se encuentra tradicionalmente en las hojas sueltas, en los papeles públicos y en la literatura de venta ambulante, para que no sea apócrifo. La existencia del género “últimas palabras de un condenado” es significativa. La justicia necesitaba esos apócrifos para fundamentarse. También se publicaban relatos de crímenes y de vidas infames a

* La presencia de este asterisco remite a Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Bs.As, Siglo XXI.

Literatura Norteamericana

título de pura propaganda, antes de cada proceso y para forzar la mano de la justicia. Con el fin de desprestigiar a los contrabandistas, la Compagnie des Fermes publicaba “boletines” refiriendo sus crímenes, etc. Pero el efecto y el uso de esta literatura era equívoco. El condenado se encontraba convertido en héroe por la multiplicidad de sus fechorías ampliamente exhibidas. Contra la ley, contra los ricos, los poderosos, los magistrados, contra la gendarmería o la ronda, contra la recaudación de impuestos y sus agentes, aparecía como el protagonista de un combate en el que cada cual se reconocía fácilmente. Los crímenes proclamados ampliaban hasta la epopeya una luchas minúsculas que la sombra protegía cotidianamente. Héroe negro o criminal! reconciliado, defensor del verdadero derecho o fuerza imposible de someter, el criminal de las hojas sueltas, de las gacetillas, de los almanaques, lleva consigo, bajo la moral aparente del ejemplo que ríe se debe seguir, toda una memoria de luchas y de enfrentamientos. Se ha visto condenados que después de su muerte se convertían en una especie de santos, cuya memoria se honra y cuya tumba se respeta. En toda esta literatura de crímenes no hay que ver ni una “expresión popular” en estado puro, ni tampoco una acción concertada de propaganda y de moralización venida de arriba, sino el punto de encuentro de dos acometidas de la práctica penal, una especie de lucha en torno del crimen, de su castigo y de su memoria. Si estos relatos son impresos y puestos en circulación es porque se espera de ellos un efecto de control ideológico. Pero si son acogidos con tanta atención, si forman parte de las lecturas de base de las clases populares, es porque en ellos no sólo encuentran recuerdos sino también puntos de apoyo. La proclamación póstuma de los crímenes justificaba la justicia pero glorificaba también al criminal. De ahí que pronto los reformadores del sistema penal pidieran la supresión de esas hojas sueltas.

Esta hojas sueltas desaparecieron a medida que se desarrollaba una literatura del crimen completamente distinta: una literatura en la que el crimen aparece glorificado pero porque es una de las bellas artes, porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y de los poderosos, porque la perversidad es todavía una manera de ser un privilegiado: de la novela negra a Quincey, del *Castillo de Otranto* a Baudelaire, hay toda una reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles. Se trata, en apariencia, del descubrimiento de la belleza y de la grandeza del crimen. Pero los bellos asesinatos no son para los artesanos del ilegalismo. En cuanto a la literatura policiaca, a partir de Gaboriau, responde a este desplazamiento: con sus ardidias, sus sutilezas y la extremada agudeza de su inteligencia, el criminal que se presenta se ha vuelto libre de toda sospecha. La lucha entre dos puras inteligencias (la del asesino y la del detective) constituirá la forma esencial del enfrentamiento. Se está totalmente alejado de aquellos relatos que detallaban la vida y las fechorías del criminal, que le hacían confesar sus propios crímenes. Se ha pasado de la exposición de los hechos y de la confesión al lento proceso del descubrimiento, del momento del suplicio a la fase de la investigación, del enfrentamiento físico con el poder a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador. No son simplemente las hojas sueltas las que desaparecen con el nacimiento de la literatura policiaca, es la gloria del malhechor rústico y es la sombría glorificación por el suplicio. El hombre del pueblo es ahora demasiado sencillo para ser el protagonista de las verdades sutiles. En ese nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso pero inteligente y, de ser castigado, no hay que sufrir. La literatura policiaca transpone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal. Que el pueblo se despoje del viejo orgullo de sus crímenes, los grandes asesinatos se han convertido en el juego silencioso de los cautos. ()

Foucault, Michel. La verdad y la formas jurídicas.”Cuarta conferencia”⁴⁰

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX se constituye lo que Foucault analiza bajo el nombre de “sociedad disciplinaria”. Esta sociedad es caracterizada por la aparición de dos hechos: la reforma y reorganización del sistema judicial y penal en los diferentes países de Europa y

⁴⁰ Barcelona, Gedisa, 2000. Síntesis.

Literatura Norteamericana

del mundo. Tiene lugar una reelaboración teórica de la ley penal (que puede encontrarse en Beccaria, Bentham, Brissot).

El principio fundamental del sistema teórico de la ley penal definido por estos autores es que el crimen, en el sentido penal del término, no ha de tener en adelante relación alguna con la falla moral o religiosa. El crimen es la ruptura con la ley, ley civil explícitamente establecida en el seno de una sociedad por el lado legislativo del poder político. Una ley penal debe representar lo que es útil para la sociedad, definir como reprimible lo que es nocivo, determinando así negativamente lo que es útil. En este contexto el crimen es un daño social, una perturbación, una incomodidad para el conjunto de la sociedad. El criminal es aquel que damnifica, perturba la sociedad. El criminal es el enemigo social. Esta idea figura en Rousseau quien afirma que el criminal es aquel individuo que ha roto el pacto social. El crimen y la ruptura del pacto social son nociones idénticas por lo que puede deducirse que el criminal es considerado un enemigo interno.

Pero a lo largo del siglo XIX, la legislación penal se desvía cada vez más de la utilidad social para tratar de ajustarse al individuo; se propone cada vez menos definir de modo abstracto y general qué es nocivo para la sociedad y se centra en el control y la reforma psicológica y moral de las actitudes y el comportamiento de los individuos. La penalidad del siglo XIX pasa a ser un control de lo que los individuos pueden hacer, son capaces de hacer, están dispuestos a hacer o están a punto de hacer (surgimiento del escandaloso concepto de “peligrosidad” que implica que el individuo debe ser considerado por la sociedad al nivel de sus virtualidades y no de sus actos). Pero el control de los individuos no puede ser efectuado por la justicia sino por una serie de poderes laterales, al margen de ésta, tales como la policía y toda una red de instituciones de vigilancia y corrección. Esta red de un poder que no es judicial debe desempeñar una función que no es ya la de castigar las infracciones de los individuos sino la de corregir sus virtualidades. Formación de un tipo de sociedad que Foucault llama “sociedad disciplinaria” por oposición a las sociedades estrictamente penales anteriores. Es la edad del control social.

Walter Benjamin “El flâneur”⁴¹

Cuanto menos sosegada se hace la gran ciudad, se comienza a pensar necesario un mayor conocimiento de lo humano para poder accionar en ella. En este contexto se piensa que, para valorar el comportamiento de un hombre, lo más importante es conocer sus intereses (antes, aún que su ser).

En relación a estos intentos por conocer lo humano, Benjamin menciona a la fisiología cuyos métodos, según él mismo señala, quedaron muy pronto abolidos. Junto a ésta menciona el gran futuro que le estaba destinado a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana. Esta literatura también tenía que habérselas con la masa pero procedía de un modo distinto a la fisiología: no le importaba determinar los tipos sino que perseguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad. Entre estas funciones cobra gran importancia y urgencia una en particular: la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazantes se anuncia éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.

En los tiempos del terror, cuando cada individuo tenía algo de conspirador, cualquiera estaba en situación de jugar al detective. Para lo cual el vagabundo proporciona la mejor de las expectativas. El observador, dice Baudelaire “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”. Y si el “flâneur” llega de ese modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo-ocio. Su indolencia es

⁴¹ En *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Madrid, Taurus, 1980, pp 54-6. Paráfrasis.

Literatura Norteamericana

solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos de comportamiento tal y como convienen al campo de la gran ciudad. Capta las cosas al vuelo y se sueña cercano al artista. Balzac quiere que la maestría artística esté en general ligada al captar rápido.

Cualquiera que sea la huella que el *flanêur* persiga, le conducirá a un crimen. Con esto se apunta a que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina. Aún no glorifica al criminal pero sí glorifica a sus contrarios y sobre todo a las razones de la caza en que éstos le persiguen.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más intenso. Cuento que además es el prototipo de la valoración de informaciones de periódico en relación al descubrimiento de crímenes. Dupin no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de informes de la prensa diaria (el detective pierde su competencia).

Desde la revolución francesa, una extensa red de controles coartó cada vez con más fuerza la vida burguesa. La numeración de los domicilios en la gran ciudad da un apoyo muy útil al progreso de la normalización. La administración napoleónica la había hecho obligatoria para París en 1805. En los barrios proletarios esta simple medida policial tropezó con resistencias. Tales resistencias no fueron a la larga capaces de nada en contra del empeño por compensar por medio de un tejido múltiple de registros la merma de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades.

Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control. Al comienzo del procedimiento de identificación, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista sobre el incógnito del hombre. Desde entonces, dice Benjamín, no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras.

El cuento de Poe *El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia detectivesca. Si bien en él el crimen brilla por su ausencia, lo que sí ha permanecido es el mero armazón: el perseguidor, la multitud, un desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue estando siempre en el centro. Ese desconocido es el “*flanêur*”. Así lo entendió Baudelaire quien ha llamado a éste en su ensayo sobre Guy “l’home des foules⁴²”. Pero la descripción de Poe de esta figura está libre de la connivencia que Baudelaire le prestaba. El “*flanêur*” es para Poe sobre todo ese que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el “*flanêur*”. Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo. Esto se resume en las palabras del narrador del cuento de Poe: “Este viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el género del profundo crimen. Se niega a estar sólo. Es el hombre de la multitud.”

Brecht, Bertold. “De la popularidad de la novela policíaca”.

Cómo se lee el policial.

Brecht comienza haciendo una distinción entre la novela psicológica y la novela policial. Dicha distinción se realiza desde el punto de vista de la actitud que asume el lector en estos dos

⁴² El hombre de las multitudes.

Literatura Norteamericana

tipos de novelas. Así, la novela psicológica se abre al lector a través de unas operaciones esencialmente distintas del pensar lógico. Por el contrario la lectura de novelas policíacas toma el carácter y la fuerza de una costumbre *intelectual*; ya que, la novela de este tipo tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Tiene un esquema y esgrime su fuerza en la variación, los caracteres raramente varían y motivos para el asesinato los hay pocos, la originalidad esta en otra cosa. El hecho de que una característica de la novela policíaca sea la variación de elementos mas o menos fijos, es lo que confiere a todo el género su nivel estético. Hay un gran numero de esquemas para la novela policíaca, solo es importante que sean esquemas.

Continuando con las oposiciones, Brecht, contrapone el policial ingles al norteamericano. Señala que al igual que el mundo mismo, la novela policiaca esta en manos de los ingleses, siendo el código de la novela policiaca inglesa el más rico y homogéneo, goza de las reglas más estrictas consignadas en ensayos literarios. Los americanos tienen esquemas mucho más débiles y se hacen culpables, desde el punto de vista inglés, de ir a la caza de originalidad. Sus asesinatos ocurren en serie y tienen carácter de epidemia. En ocasiones sus novelas decaen en obras efectistas, es decir el efecto (*thrill*) ya no es espiritual, sino puramente nervioso. En la buena novela policíaca inglesa, el lector no es engañado, se le somete todo el material antes de que el detective resuelva el enigma. Se le pone en condiciones de llegar él mismo a la solución.

Brecht señala que el paradigma científico funciona en la novela policíaca en la medida que el esquema fundamental de la “buena” novela policial nos recuerda el trabajo de los físicos. Primero se toma notas de ciertos hechos, luego se levantan hipótesis de trabajo que abarcan los hechos. Al añadir nuevos hechos, o al perder su valor otros, nace la necesidad de buscar nuevas hipótesis. Por último viene la prueba de la hipótesis: el experimento. Si la tesis es buena el asesino tiene que salir en tal y tal momento y en tal y tal lugar. Es decisivo no desarrollar las acciones a partir de los personajes, sino los personajes a partir de las acciones. Uno ve a la gente actuar en momentos, en fracciones; sus motivos son dudosos y tienen que descubrirse por lógica. Como hipótesis decisiva de sus acciones se toman en cuenta casi exclusivamente los intereses materiales, son estos los intereses que se buscan.

Todo el sistema de concepción del escritor de novelas policíacas esta influenciado por la ciencia(hay en consecuencia un distanciamiento de la novela psicológica introspectiva y una aproximación al punto de vista científico). La novela policíaca, con todo su primitivismo(no sólo de tipo estético), satisface las necesidades de los hombres de una época científica incluso más que las obras de vanguardia.

Al hablar de la popularidad de la novela policíaca, debemos dar amplia cabida al hambre de historias de aventuras, de suspenso, etc., del lector, que aquélla satisface. El sólo hecho de ver personas *actuando*, de presenciar acciones con consecuencias reales, comprobables, ya proporciona placer. Para el hombre de la vida real resulta raro dejar huellas, a menos que se convierta en criminal y la policía le siga el rastro. La vida de la masa atomizada y del individuo colectivizado de nuestra época transcurre sin dejar huellas. En este sentido la novela policíaca ofrece sucedáneos. Una novela de aventuras difícilmente podría ser escrita de modo distinto que una novela policíaca: los aventureros de nuestra sociedad son criminales.

El placer intelectual se encuentra en el *problema* que la novela plantea al detective y al lector. En primer lugar al espíritu de observación se le ofrece un campo donde jugar. Partiendo de las alteraciones que el escenario ha sufrido, se reconstruye la escena que se ha desarrollado. Lo inesperado tiene un papel. Debemos descubrir *contradicciones* (se examinan críticamente las declaraciones de los testigos). Observamos mediante instrumentos que registran con inexactitud y tenemos que constatar el grado de divergencia. Este hacer observaciones, sacar conclusiones de ellas y así llegar a una resolución nos ofrece toda suerte de satisfacciones por el simple hecho de que **la vida cotidiana** raramente nos permite un curso tan efectivo del proceso mental y de ordinario se interponen muchos obstáculos entre observación y resultado, así como entre resultado y resolución. En la mayoría de los casos no estamos ni siquiera en condiciones de servirnos de

Literatura Norteamericana

nuestras observaciones, no influye para nada el curso de nuestras relaciones el que las hagamos o no. No somos ni dueños de nuestras deducciones ni de nuestras decisiones.

En la novela policial se nos ponen delante capítulos de la vida bien circunscriptos, pequeñas unidades aisladas, marcadas por acontecimientos en los que la casualidad funciona con éxito satisfactorio. El resultado es que hace pensar con fruición. La identificación de una persona asesinada desconocida se hace igualmente a base de **divertidas** deducciones sobre un campo de investigación bien delimitado. También el círculo de sospechosos es pequeño. El investigador (detective y lector) se mantiene en una atmósfera libre de convenciones (ni un ministro esta fuera de sospecha). Entramos en un campo donde sólo funcionan **motivo y ocasión**, son éstos los que deciden quién es el culpable. Nos “divierte” la manera como el escritor de novelas policíacas consigue de nosotros juicios lógicos, obligándonos a abandonar nuestros prejuicios. Desafía a los mismos cuando nos induce a error con sus *descripciones de caracteres*.

Son siempre las circunstancias sociales que hacen posible o necesario el crimen: violan el carácter, de la misma manera que lo han formado. Fijar la causalidad de las acciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca.

En la vida cotidiana tenemos que conformarnos con una causalidad estadística, tenemos que contentarnos con cálculos de probabilidad, la ley de la causalidad funciona muy a medias. Las dificultades en el campo de la causalidad no las encontramos en la novela policial. En ella el campo visual esta comprimido, las conclusiones que hacen posteriormente partiendo de las catástrofes. De esta manera nos colocamos en una posición muy favorable a la especulación. Al mismo tiempo podemos utilizar en ellas un raciocinio que la vida ha ido desarrollando en nosotros.

En estos momentos Brecht se pregunta lo que considera el punto esencial del estudio a saber: por qué las operaciones intelectuales que la novela policíaca nos facilita, son tan enormemente populares en nuestro tiempo.

Hacemos nuestras experiencias en la vida de forma *catastrófica*. De las crisis, depresiones, revoluciones y guerras tenemos que inferir el modo como funciona nuestra vida social en común. Ya con la lectura de los periódicos (pero también de las facturas, cartas de despidos, ordenes de alistamiento, etc.) percibimos que alguien debe haber hecho algo para que aconteciera la catástrofe que esta a la vista. ¿Qué ha hecho, pues, alguien, y quién ha sido?. Detrás de los acontecimientos que nos comunican sospechamos otros hechos que no nos comunican. Son los *verdaderos* acontecimiento. Sólo si lo supiéramos, comprenderíamos. Solo la historia puede ilustrarnos acerca de estos acontecimientos y ésta se escribe después de la *catástrofe*.

Esta situación de base en que se encuentran los intelectuales de ser objeto y no sujeto de la historia, desarrolla el tipo de reflexión que pueden poner en practica en las novelas policíacas. La existencia depende de factores desconocidos: “debe haber sucedido algo”, “algo se esta fraguando” pero la claridad no llega hasta después de la catástrofe si es que llega. Qué ha sucedido antes del asesinato es algo que tal vez pueda deducirse.

Gramsci, Antonio. “Policial y géneros populares”⁴³

A la hora de trazar un origen Gramsci nos dice que la novela policial nace al borde de la literatura sobre los “procesos célebres”, encontrándose ligada también, a un cierto tipo de novelas, como *El Conde de Montecristo*, que no serían otra cosa que “procesos célebres” novelados.

Para Gramsci la actividad “judicial” ha interesado siempre y continúa interesando. La actitud del pueblo ante el aparato de justicia (siempre desacreditado y, por lo tanto, terreno abonado para el éxito del detective privado o aficionado) y ante el delincuente ha cambiado a menudo. El

⁴³ En *Letteratura e vita nazionale*. Barcelona, Tusquets, 1982.

Literatura Norteamericana

gran malhechor se ha representado muchas veces como superior al aparato judicial, e incluso como el representante de la “verdadera” justicia.

De Javert, personaje de *Los Miserables* de Victor Hugo, nace quizás una tradición que admite que incluso la policía puede ser “respetable”. Gaburiau continúa la rehabilitación del policía con el señor Lecocq, que prepara el camino a Sherlock Holmes. No es verdad que los ingleses en la novela “judicial”, representen la idea de la “defensa de la ley”, mientras que los franceses mantienen la exaltación del delincuente. Se trata de un mecanismo “cultural”, debido a que esta literatura se difundía también en ciertos estratos cultos.

El autor distingue dentro de la novela policial dos corrientes: una mecánica, de intriga y otra artística. Chesterton es hoy el máximo representante del aspecto “artístico”(en otras épocas lo fue Poe). Balzac, con Vautrin, se ocupa del delincuente pero no es, técnicamente hablando, escritor de novelas policíacas. Vidocq es el precedente del Vautrin de Bazac y de Alejandro Dumas, cuyos predecesores pueden rastrearse también en el Jean Valjan de Victor Hugo, y sobre todo en Rocambole.

Gramsci comenta un artículo de Aldo Sorani titulado “Conan Doyle e la...”; en ese artículo, Sorani se refiere a las distintas tentativas(especialmente anglosajonas) para perfeccionar técnica y literariamente la novela policíaca. El arquetipo es Sherlock Holmes, en sus dos rasgos fundamentales: científico y psicológico. Se intenta perfeccionar una de las dos características, o ambas a la vez. Chesterton ha insistido sobre todo en el elemento psicológico, a través del juego inductivo-deductivo del padre Brown.

Sorani traza también, un esbozo de la increíble difusión de la novela policíaca en todos los niveles de la sociedad y trata de buscar una razón psicológica para explicar el fenómeno. Se trataría así de una manifestación de rebeldía contra la mecanización y la estandarización de la vida moderna, una forma de evadirse de la rutina cotidiana. Pero, dice Gramsci, esta explicación puede aplicarse a todas las manifestaciones de la literatura popular o artística. ¿Toda la literatura y la poesía serían entonces una droga contra la banalidad cotidiana?

Para Gramsci la pregunta que debemos hacernos es: ¿Porqué se difunde la literatura no-artística?. Por razones prácticas y culturales(políticas y morales), indudablemente. Pero ¿Acaso la literatura artística no se difunde también por razones prácticas, o políticas, y morales, y sólo de forma mediata por motivos de gusto artístico, de búsqueda y goce de belleza?. En realidad, se lee un libro por impulso práctico y se relee por razones artísticas. La emoción estética no surge casi nunca en la primera lectura.

En un artículo sobre *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, Filippo Burzio justifica de forma similar a la de Sorani el éxito de las novelas populares. Burzio considera *Los tres mosqueteros* (al igual que *Don Quijote* y *Orlando furioso*) como felicísima personificación del mito de la aventura:

Se trata de algo esencial a la naturaleza humana que parece ir desapareciendo progresivamente de la vida moderna. A medida que la existencia se hace más racional y organizada, la disciplina social se vuelve férrea, la labor asignada al individuo se hace concreta y previsible, y paralelamente se reduce más el margen de la aventura... El taylorismo es una buena cosa y el hombre es un animal adaptable, y aquí se deben establecer quizás los límites de su mecanización. Si alguien me preguntara ¿cuáles son las razones profundas de la inquietud occidental?, respondería sin vacilar: la decadencia de la fe y la represión de la aventura. Si la sociedad no se derrumba, asistiremos quizás a una interesante mezcla entre el taylorismo y *Los mosqueteros*.

Gramsci apunta que Burzio no tiene en cuenta el hecho de que siempre ha habido una gran parte de la humanidad cuya actividad se ha visto taylorizada y disciplinada férreamente. Y este gran sector a tratado de romper los angostos límites de la organización existente que la comprimía,

Literatura Norteamericana

utilizando la fantasía y el sueño. En el mundo moderno la racionalización coercitiva de la existencia golpea cada vez más a las clases medias e intelectuales, en una enorme e increíble “medida”. Pero se trata aquí, no ya de decadencia de la aventura, sino del excesivo carácter “aventurero” de la vida cotidiana; “aventura” que se identifica con la suma precariedad de la existencia y con el convencimiento de que la mayor utopía que ha creado la humanidad colectivamente, la religión, ¿no es, en realidad, una forma de evadirse del “mundo terreno”? Es lógico, por tanto, que se aspire a la aventura “hermosa” e interesante, como lenitivo contra la aventura “fea” y humillante, impuesta por otros y sin posibilidad ninguna de elección.

Slavoj Zizek “Los buscadores de huellas” Policial y psicoanálisis⁴⁴

“¡Elemental, mi querido Freud!”, dice Holmes en *Seven Per Cent Solution (Elemental, Dr. Freud*, según la rápida traducción española), la novela en la que Nicholas Meyer describe el encuentro entre Sherlock Holmes y Freud. En efecto, toda una serie de *evidencias circunstanciales* parece confirmar lo fundado de la comparación entre el proceder del detective y el del analista. Lacan abre sus *Escritos* con el análisis de *La carta robada* de Poe, paradigma del relato policial. El mismo Freud fue, según las memorias del Hombre de los Lobos, un ferviente lector de las historias de Sherlock Holmes, y eso precisamente por la homología entre el trabajo del detective y el del analista.

¿Qué tenemos aquí? ¿Una simple analogía sin valor epistemológico, o bien...? Partamos de lo elemental: ¿cómo procede el analista cuando se enfrenta con una formación del inconsciente, un sueño, por ejemplo? De algún modo, su *a priori* metodológico es que hay, entre los elementos de la escena del sueño, aparentemente cerrada y homogénea, “al menos uno” que —para retomar la formulación hoy ya clásica de Jacques-Alain Miller— funciona como “anzuelo, que está ligado a lo que se percibe pero es a la vez el eslabón más débil de la secuencia, el punto vacilante que sólo en apariencia pertenece al plano actual: en él, el conjunto del plano virtual (del espacio estructurante) se derrumba”.

Pistas

Estamos ya en el corazón de la homología con el proceder del detective. El léxico del relato policial proporciona un término técnico intraducible para designar esos elementos irracionales de la “escena del crimen”, esas “pequeñeces que caen fuera de cuadro”: “pista”, con toda una cadena de adjetivos: “singular”, “curioso”, “erróneo”, “extraño”, “inverosímil”, “raro”, “insensato”, por no mencionar expresiones más fuertes como “misterioso”, “irreal”, “increíble”, hasta el categórico “imposible”. Se trata de un detalle que en sí puede ser totalmente trivial (una observación menor, un silencio, un gesto imprevisto, un vidrio fuera de lugar...), pero que, por su posición estructural, destruye la imagen de la homogeneidad del todo del que forma parte y desencadena un verdadero extrañamiento: “Es como si en una imagen bien conocida hubiera un detallecito desplazado, y por lo tanto la imagen entera se volviera enigmática y extraña”.

A partir de las pistas, pues, el detective desmonta la unidad imaginaria de la escena del crimen, pone al desnudo su carácter de montaje por medio de una suerte de aproximación detallista: “Jamás tengas en cuenta las impresiones de base, mi querido; ¡piensa más bien en los detalles!”, le aconseja Holmes a Wat-son. Esa aproximación detallista implica, por supuesto, que la relación entre la escena armada por el asesino para borrar las huellas y el caso concreto debe buscarse en el material significante: su principio es el del juego de palabras, la coincidencia de rasgos insensatos.

Te engaña

Así, la escena analizada por el detective ya está estructurada como un lenguaje: los elementos no lingüísticos están otra vez estructurados de manera significante. (El formalista ruso

⁴⁴ En *Página /30*, Año 9, Nº 116, Buenos Aires, Marzo 2000, pp. 22-26.

Literatura Norteamericana

Víctor Sklovsky cita el caso de un relato de G. K. Chesterton en el que la ropa de noche de un gentleman coincide con el vestuario de un lacayo.) Y el trabajo del detective consiste en saber tratar el vacío como un hecho positivo, y no sólo como algo que debe ser llenado. Saber reconocer la ausencia como *presencia* de esa ausencia. No es casual que el siguiente sea el diálogo quizá más célebre de Sherlock Holmes:

—¿Hay algún otro punto sobre el cual quiera usted llamar mi atención?

—Sí, el extraño incidente que esa noche ocurrió con el perro.

—Pero esa noche el perro no me hizo nada.

—Ése es precisamente el extraño incidente —replicó Sherlock Holmes”.

Pero lo esencial consiste en que ese desvío entre la escena “manifiesta” y la escena “reprimida” implica la necesidad estructural de la falsa solución (la solución impuesta por la escena manifiesta): esa solución es “interior” a la “solución exacta” a la que llega por fin el detective; es su condición epistemológica, y no sólo un obstáculo exterior que impide el acceso directo a la verdad.

En los *Crímenes alfabéticos* de Agatha Christie, el asesino mata a una serie de personas siguiendo el orden alfabético, de manera que los crímenes sean interpretados como la obra de un loco. Imposible encontrar un elemento común normal a todos ellos. De ese modo, el criminal disimula el verdadero motivo (el apetito de ganancia) por el cual habría matado a *un solo* hombre.

La solución, sin embargo, no llega de la mano de ningún “sentido oculto” de esa clave alfabética, que es precisamente la que nos hace caer en la trampa; el único buen camino es prestar atención a los detalles, abstracción hecha de su incorporación al campo de significación impuesto. ¿A quién beneficiaría la muerte de tal individuo SANS EGARD por el lugar de la inicial de su nombre en el alfabeto?

Dicho de otro modo, esos campos de significación “sólo existen para disimular la razón de su existencia”: el único sentido de la clave alfabética consiste en que el “otro” (la *doxa*, la opinión común, la policía) crea que tiene un sentido. El detective, pues, no excluye simplemente la imagen falsa manifiesta, su campo de significación; más bien la lleva hasta la autorreferencia, hasta el punto en que queda claro que su sentido es tener un sentido (para el “otro”, para la *doxa*). En ese punto, la posición del asesino equivale a un *yo te engaño*, y el detective puede retrucarle reenviándole su propio mensaje en su sentido verdadero: “El *yo te engaño* procede del punto desde el cual el detective espera al asesino y le reenvía, según la fórmula lacaniana, su propio mensaje en su sentido verdadero, es decir, bajo una forma invertida. Le dice: en ese *yo te engaño*, el mensaje que me envías es el que yo te expreso, y al obrar de ese modo, lo que dices es la verdad”.

De ahí la estructura *circular* y *autorreflexiva* del relato policial: en el principio hay un agujero, el blanco de lo inexplicado (“¿Cómo ocurrió el crimen?”); la historia gira alrededor de lo prehistórico, habla justamente del esfuerzo del detective: reconstruir, a partir de los indicios, la historia originaria que falta. Es, pues, una historia sobre la historia: llegamos al principio sólo al final, cuando el detective es capaz de contar la historia íntegra en su forma normal, lineal. El crimen inicial golpea como un trauma inasimilable a la realidad simbólica, en la medida en que cae fuera de la causalidad de lo normal: “A partir de ese momento, los acontecimientos más triviales de la vida aparecen cargados de posibilidades”, dice Mary Rinehart. Y Patricia Wentworth: “Se ha profundizado la sensación de estar en un sueño incalculable. Se ha perdido el lazo normal entre la causa y el efecto. A cada momento todo podría suceder”.

Esa abertura, la disolución de la realidad simbólica, del entrelazamiento regulado de los acontecimientos en *secuencias sin ley*, irregulares, marca por supuesto la irrupción de un cierto real imposible, no simbolizable: “todo es posible”, incluso lo imposible. Y la función del detective es mostrar cómo “lo imposible es posible” (Ellery Queen), integrar ese trauma a la realidad simbólica.

Literatura Norteamericana

Por su misma presencia, el detective garantiza que la secuencia sin ley se transforme en secuencia legal.

El chivo expiatorio

La dimensión intersubjetiva del crimen es decisiva: el cuerpo cumple el papel de instrumento de unión del grupo de los “sospechosos”; funciona como el *objeto* que mantiene al grupo unido a través de un sentimiento de culpa. Cada uno de ellos *podría* ser el asesino. “Estamos sentados a la mesa, como siempre, pero cada uno mira a su alrededor y cada mirada pregunta: '¿Fuiste tú?' Y cada uno siente que le hacen la misma pregunta y contesta sin palabras: 'Sé que piensas que fui yo y lo confieso: sí, podría ser yo'.”

El papel del detective es precisamente disolver ese callejón sin salida de la culpa universalizada que constituye al grupo, *localizar* esa culpa en el chivo expiatorio: “La búsqueda del asesino no sería tan frenética si no la estimulara un anhelo de liberación. Y la inmensa liberación que sobreviene cuando el asesino es identificado no podría explicarse si éste, en su calidad de chivo expiatorio, no se hiciera cargo, a modo de reemplazo, de toda la culpa”.

La operación del detective consiste, pues, en anular, en el nivel de la realidad, la posibilidad libidinal: “Todos podrían ser los asesinos”; “Es él, el asesino, el que garantiza nuestra inocencia”. Es la misma operación que practica la psiquiatría: “Todos somos locos en potencia”; “Él está efectivamente loco, lo que garantiza nuestro estado normal”.

¿Qué estatuto tiene esa posibilidad libidinal? La realidad del crimen funciona como una suerte de *pasaje al acto que realiza el deseo del grupo de los sospechosos*. Y desde el punto de vista de esa otra realidad, la solución del detective no es más que una alucinación cumplida: por medio y en el nivel de los hechos, el detective prueba lo que, en el plano de la verdad libidinal, no es más que la proyección alucinatoria de la culpa del grupo sobre un chivo expiatorio, probando que el chivo expiatorio *efectivamente* cometió el crimen.

Ese es el placer que procura la “solución final” del detective: a diferencia del analista, que nos enfrenta con una pérdida o una discordia irreductibles, el detective nos proporciona un doble beneficio: *nuestro deseo se ha realizado* y, encima, *no somos culpables de _ su realización*.

Dejamos de lado aquí, evidentemente, los distintos tipos de excepción que confirman esa matriz fundamental; por ejemplo, la variante extremadamente pura e ingeniosa del *Crimen en el Orient-Express* de Agatha Christie, donde el asesino demuestra ser el *grupo completo de los sospechosos* —todos los pasajeros del coche cama, excepto la víctima y Poirot—, lo que desculpabiliza automáticamente a cada uno. Entonces, por una necesidad estructural, la víctima debe *coincidir con el culpable* —la víctima secuestró y asesinó a un niño— y el crimen con un merecidísimo castigo.

Esa coyuntura determina el marco de homología entre el proceder del detective y el del analista: en el caso del detective, estamos frente a una *trasposición del discurso del analista en el campo universitario*. El universitario obsesivo trata de desembarazarse de su deseo proyectándolo sobre el “chivo expiatorio”. A cualquier precio, incluso hasta las purgas estalinistas...

La ruptura

Sin embargo, no hay que perder de vista que esa coyuntura sólo vale para la novela policial clásica (la de la “lógica y deducción”): la ruptura decisiva entre la novela policial clásica y la novela negra (“dura”, *hardboiled*) de los años '30 y '40 (Hammett, Chandler) tiene que ver precisamente con la posición del detective, que ya no es el analista traspuesto al campo universitario sino, de algún modo, su reverso: un amo histerizado, que mantiene una distancia de resignación cínica respecto de su profesión.

Esa transformación radical ya se vuelve sensible con el *pago*: a diferencia del detective “duro”, que desprecia el dinero y resuelve el caso con escrúpulo porque cumple con una misión

Literatura Norteamericana

ética, el detective “clásico” recibe al final su pago con una acentuada complacencia. No es que trabaje sólo por dinero; ésa no es la cuestión. Se trata más bien de que el pago le permite, como también al analista, no dejarse capturar en el circuito libidinal del endeudamiento y de la devolución de la deuda, lo que Lacan desarrolla justamente a propósito de Dupin, la primera figura literaria del detective.

El detective “duro”, en cambio, está atrapado en el juego desde el principio, comprometido en el circuito: la fuerza motriz de su frenética actividad consiste precisamente en *saldar a toda costa una deuda*, ya se trate del sutil sentido de la subjetividad herida de la que trata de indemnizarse Philip Marlowe o del *ethos* primitivo de *vendetta* en Mike Hammer. Estamos frente a la dialéctica del héroe activo, capturado inesperadamente en un juego que se le escapa, en el que sus actos cobran una dimensión imprevista, y esa culpa asumida que, sin saberlo y sin quererlo, lo empuja a pagar su deuda.

El que sufre una cierta “pérdida de la realidad” es, pues, el detective mismo, y no los miembros aterrados del grupo de los sospechosos. El detective se descubre de golpe en un mundo alucinatorio donde es difícil distinguir los juegos y las apuestas de los participantes.

Una mujer fatal encarna esa naturaleza engañosa y corrompida del medio social: gracias a la promesa de un plus de goce, arrastra al hombre a un juego que demuestra ser una amenaza para su misma identidad. De ahí que la novela “negra” se cierre normalmente con un ajuste de cuentas con la mujer tramposa: basta recordar el célebre final de *El halcón maltés*.

El reino del medio

Podemos dar cuenta del pasaje de la novela policial clásica a la novela negra a partir de lo que se denomina el desmoronamiento de la ética protestante, uno de los lugares comunes de la sociología contemporánea: la novela clásica de la “lógica y deducción” implica la actitud protestante (la responsabilidad del individuo respecto de su destino, etc.), cuyo *a priori* es que la culpa debe ser localizable en un individuo excluido del medio social sano, normal; mientras que la novela negra presenta ese mismo medio, el universo social, como el universo corrompido por el oportunismo al que se opone el detective, encarnación de los viejos valores individualistas.

Es fuerte la tentación de definir esa ruptura, efecto del pasaje del capitalismo liberal al capitalismo administrativo—burocrático, por medio de la conceptualización psicoanalítica: después del derrumbe del fantasma burgués del individuo “autónomo”, guiado por la “voz interior” de la ley moral, por su ideal del yo, sobreviene un nuevo tipo de individuo narcisístico “orientado hacia los otros”, hacia el acomodamiento incesante a las exigencias del medio y, al mismo tiempo, listo para manipular a los demás sin escrúpulos. Su ley ya no funciona sobre el modelo del ideal del yo, sino que toma cada vez más los rasgos de un *superyó* feroz.

Ricardo Piglia “La ficción paranoica”⁴⁵

La cuestión de cómo se constituye un género y cómo cambia es uno de los ejes de análisis propuestos. Este tema es pensado a través de conceptos o metáforas relacionados con lo espacial como “fronteras de un género”, “espacios de un género”, o la pregunta por un hipotético lugar “dónde un género se convierte en otro”. Se mencionan dos pasajes: de Christie a Hammett, de Holmes a Marlowe. Piglia también considera parte de esta problemática a las situaciones de convivencia de géneros. Se refiere a los casos de contaminación de un género por otro. Pone como ejemplo a Borges (y también a la ciencia-ficción de Philip K. Dick, que suele utilizar fórmulas del policial).

Otro eje sería el tema del enigma en el relato. En todo texto hay un secreto, algo no dicho. Piglia propone estudiar el enigma en relación con los procedimientos de la narración. Le interesa la

⁴⁵ Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica”, Clarín 10/10/91. Síntesis de Patricia L. Lozano

Literatura Norteamericana

relación entre el hecho de contar un relato y a la vez dejar un vacío en ese relato. La hipótesis de Piglia es que el enigma, el secreto de un relato “es una problemática que está espacializada, colocada y representada en un sitio determinado del texto”.

Después de esta presentación, comienza a desarrollar el primer problema: la evolución literaria. Según Piglia en literatura se cuentan siempre las mismas historias, pero no se las cuenta siempre del mismo modo. El estudio de los géneros es una buena entrada a esta cuestión. El género policial es -según Piglia- el único al que vemos nacer, el único género moderno. El género policial se constituye con los relatos de Poe, escritos entre 1841 y 1843 -dice Piglia- “Los crímenes de la calle Morgue”, “El enigma de Marie Rôget” y “La carta robada”. En 1941, Roger Callois publicó un libro sobre el policial, y ubicó sus antecedentes en textos muy arcaicos, donde se tematizaba el descubrimiento de crímenes (como *Las mil y una noches*). Borges le respondió diciendo que una cosa es el “relato como investigación”, con una larga tradición literaria (del cual *Edipo Rey* sería el texto inaugural), y otra el género policial, que nace con la aparición de la figura del detective. Dice Piglia: “De la problemática global de la narración y la investigación de un enigma se desprende una figura específica que está dedicada a descifrar”.

El género nace con la aparición de Dupin. Piglia resalta su importancia narrativa, porque es un personaje que cuestiona la “omnipotencia” del narrador. También señala que ese personaje surge justamente cuando en la literatura *mainstream* se está dando también la transformación de la figura del narrador y la aparición del punto de vista, teorizado por Henry James. James plantea el problema de la narración como el de una posición en el espacio, una mirada parcial.

El detective encarna el proceso de la narración como tránsito del no saber al saber, poniendo de manifiesto la cuestión de qué sabe el que narra. Y mantiene con el narrador una relación conflictiva que atraviesa toda la historia del género. Además, el detective es una figura social (no formal) porque es capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley, ya que no pertenece a ninguna institución, en especial la policial. El detective viene a decir precisamente que esa institución ya no sirve. Por eso está en tensión con el Estado. El detective es una inteligencia privada que se enfrenta a los servicios de inteligencia del Estado, y a la inteligencia del Estado. Esto es importante porque introduce “toda la carga que tiene lo privado en el mundo moderno” dice Piglia. El detective también está fuera de la institución familiar. Para Piglia esto es un rasgo afortunado. Un detective incorporado a la estructura familiar no podría cumplir su función -arguye-. La familia es el punto de anclaje de un sujeto en el conjunto de instituciones de una sociedad, es la célula básica de la sociedad. Por eso el detective es célibe. Para Piglia los casos de detectives casados serían parodias (pone como ejemplo *El hombre flaco* de Hammett, o *Playback* de Chandler). Para Piglia, en resumen, el detective de Poe es una figura que asocia: 1) la posibilidad de intervención respecto de la verdad y la ley, y 2) un espacio no institucional, que no está en la sociedad criminal, ni en la institucional-policial, sino que se mueve ambas.

Benjamin plantea que en el texto fundacional de un género está toda su evolución posterior. Y también el final del género, en tanto ese texto es la obra maestra imposible de superar. Piglia retoma esto y dice que en estos tres cuentos de Poe está todo el policial, en tanto ellos definen los problemas que el género va a “variar y modular” en su desarrollo. Luego se va a plantear cómo se transfigura la problemática de la forma literaria, enfocándola desde una perspectiva temporal muy extensa, remontándose a modos de narrar previos a los géneros: el relato como viaje y el relato como investigación⁴⁶. El relato policial sería una primera actualización del relato como investigación. Lo que Poe hace, según Piglia, es introducir una pequeña variación en esa tradición, y así inventa un género.

Otra cuestión que toca es la del policial como género comercial, por lo tanto recorrido por la tensión entre alta cultura y cultura de masas. Ya desde Poe el policial ha estado conectado con la

⁴⁶ Piglia pone el origen de la narración en el viaje: se viaja para narrar lo que hay del otro lado de la frontera, lo diferente, lo raro. El otro origen de la narración estaría en el enigma, en investigar un futuro que no se conoce.

Literatura Norteamericana

problemática de la escritura para vender. Es un género que se escribe para un mercado definido, con cualidades específicas. La hipótesis que va a introducir Piglia es que el género está en un momento de transformación que da origen a lo que llama la “ficción paranoica”, que se define por cierto tipo de combinación entre los géneros y por su relación con la sociedad. Piglia aclara que no usa el término en sentido estrictamente psiquiátrico. Lo que pretende es discutir ciertos rasgos formales y contenidos específicos (una forma que sería a la vez un contenido) propios del policial y otros géneros populares en la actualidad.

Piglia se ocupa luego de las condiciones formales y sociales del género. En cuanto a las formales dice lo siguiente. Existe un problema técnico que afecta a cualquier narrador: la cuestión de aquello que no se narra y funciona como un lugar vacío, el secreto, el suspenso, el misterio. Todo relato supone ese pasaje del no saber al saber. El género policial, tal como se inicia con Poe, convierte en anécdota y tema ese problema. En el policial es muy importante el carácter narrativo de la verdad, es decir, el hecho de que para llegar a la verdad sea necesaria la narración. En el policial se da un cierto tipo de investigación, la búsqueda de un tipo de saber, una relación entre verdad y lenguaje, una tensión sobre qué cosa es un hecho; elementos que encarnan los puntos de un debate más general sobre la narración. Todo narrador se enfrenta con el problema de establecer qué es lo que realmente sucedió, pero en el policial esta pregunta adquiere un carácter especialmente dramático pues está ligada con una muerte.

En cuanto a las condiciones sociales Piglia saca a colación el texto de Benjamin sobre el *flâneur*, porque allí se reconstruyen las condiciones de aparición del género policial. Benjamin resalta la importancia de la aparición de la sociedad de masas, la multitud, el elemento amenazador del anonimato del otro en la génesis del género. Al espacio del pueblo o del barrio, donde todos se conocen, lo sucede el espacio anónimo de la ciudad moderna, donde el otro, el desconocido puede ser un criminal (al que, además, la multitud le permite disimularse, esconderse). Piglia afirma “la selva, la ciudad, es la gran máquina social del género”.

En ese relato fundante que es “Los crímenes de la calle Morgue”, el crimen sucede en un cuarto cerrado; y para Piglia, desde ese lugar privado, dónde el sujeto está amenazado por el otro, se constituye el género. El policial nace ligado a la cuestión de quiénes son los encargados de custodiar la seguridad privada. Así volvemos al problema, ya mencionado, del Estado y su posibilidad de custodiar las vidas privadas. Aquí una hace una digresión sobre la Argentina, donde la seguridad privada está ligada al autoritarismo político. Aquí se considera que sólo un gobierno políticamente autoritario puede tener autoridad suficiente para resguardar a los sujetos en las zonas donde se sienten amenazados por la presencia del otro. Y este sería el tema del género. La figura del otro toma diferentes formas en diferentes culturas (de hecho marca la frontera entre culturas). Y la figura cultural del otro por excelencia es la del monstruo, que es también el modelo del otro para el policial. Y es justamente esa la forma en que aparece el otro en el primer relato del género. El sujeto encerrado en su pieza, encuentra fuera un mundo donde la diferencia llega hasta el punto de ver al distinto como el monstruo. El monstruo es la gran figura de los géneros populares”. Piglia dice que los límites de una cultura están dados por lo que no puede entender: el enigma (el borde entre la sociedad humana y los dioses, donde el hombre queda frente a una verdad superior, última) y el monstruo (el límite entre lo humano y lo inhumano). Entonces, los contenidos sociales del género tienen como punto central la constitución de una subjetividad amenazada.

Otro elemento que menciona es el hecho de que es un género capitalista, que nace con el capitalismo y tiene al dinero como una de sus máquinas centrales. Es una “literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario”, que trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos. Piglia propone que la exacerbación de estos elementos formales y sociales (presentes desde el origen en el policial) da lugar en la actualidad a la “ficción paranoica”. La literatura se ha hecho cargo cada vez más del desarrollo del imaginario contemporáneo de la amenaza y de la vida cotidiana puesta en peligro. Piglia basa su definición de ficción paranoica en dos elementos que pertenecen tanto a la forma como al contenido:

Literatura Norteamericana

1. Toda expansión de la idea de amenaza como dato de la conciencia paranoica: figuras como el enemigo, la conspiración, el complot, el perseguidor, etc.

2. El delirio interpretativo, la interpretación que intenta borrar el azar, negar su existencia, la idea de que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una especie de mensaje cifrado que “me está dirigido”. Piglia lee en este sentido la actitud descifradora de Dupin o Holmes, quienes ven la sociedad como un conjunto de signos que les están dirigidos, y que encierran un secreto a descifrar, un mensaje a interpretar. Esta característica liga el policial al psicoanálisis (saber sobre el delirio o delirio de un saber⁴⁷). Del delirio interpretativo, sin embargo, se aprende, es un punto de relación con la verdad.

En la tensión entre amenaza e interpretación empiezan a funcionar en la literatura contemporánea una serie de cruces y la presencia de la conciencia paranoica del novelista. La conciencia que narra es una conciencia paranoica (no la del sujeto que escribe). Hay un estado de la novela que se afirma en la existencia de estos géneros, sobre todo del policial. Un estado en que la novela se apropia como elemento central esos géneros y exaspera esta problemática. Esto es para Piglia lo que definiría la situación de la novela contemporánea.

Ricardo Piglia “Introducción” a los Cuentos de la Serie Negra⁴⁸

El llamado policial negro es, según Piglia, una especie literaria aparentemente difícil de caracterizar, híbrida, sin límites precisos. Es difícil determinar que la unifica.

El momento de constitución del género se produce en 1926, cuando Joseph T. Shaw es nombrado director de la revista *pulp Black Mask*, fundada en 1920 por el crítico Henry L. Mencken. Según Piglia, aunque sin ser escritor Shaw fue el verdadero creador del género (Hammet al dedicarle *Cosecha Roja* estaría reconociendo eso). Según Piglia, los editores siempre cumplieron un rol muy importante en la definición de la narrativa norteamericana.

Lo que hizo Shaw fue darle una línea y una orientación a la revista. Allí publicaron todos los grandes del género: Dashiell Hammet, Horace Mc Coy, William Burnett, James Cain, Raymond Chandler, Raoul Whitfield. Shaw delinea un programa: publicar un tipo de relato policial diferente del iniciado por Poe en 1841. La unidad del género está por lo tanto en su oposición al policial clásico. Se puede definir el género por la negativa, sus componentes no son narraciones policiales clásicas, con enigma. Leídas desde esa óptica son incluso malas novelas policiales.

Lo que diferencia al género negro del policial clásico⁴⁹ es el modo como trabajan la determinación y la causalidad. El policial clásico separa el crimen de su motivación social. Trata el delito como un problema matemático y presenta al crimen como “lo otro de la razón”. “Las relaciones sociales aparecen sublimadas los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma.” El policial clásico se basa en la idea de que a mayor motivación menos misterio. “El que tiene razones para cometer un crimen no debe ser nunca el asesino: la retórica del género nos ha enseñado que el sospechoso, al que todos acusan, es siempre inocente. Hay una irrisión de la determinación que responde a las reglas mismas del género. El detective nunca pregunta *por qué*, sino cómo se comete un crimen y el milagro del indicio, que sostiene la investigación es una forma figurada de la causalidad.” El crimen perfecto, entonces, será aquel que no tenga causa.

Construir un crimen sin criminal pero que igualmente pueda descifrarse es la utopía del género. Desde este punto de vista, es posible pensar *El proceso* de Kafka como la narración que cierra la historia del policial clásico, en tanto invierte su procedimiento: construye un culpable sin crimen.

⁴⁷ Esta idea del psicoanálisis Piglia la atribuye a un tal Octave Mannoni.

⁴⁸ Piglia, Ricardo. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires, C.E.A.L., 1979. Síntesis de Patricia L. Lozano

⁴⁹ También llamado policial de enigma.

Literatura Norteamericana

Los *thrillers*, en cambio, narran lo que excluye y censura el policial clásico. La causalidad ya no es misteriosa, siempre es económica. La hipótesis de Piglia es que el dinero, que legisla la moral y sostiene la ley, es la única razón. En estos relatos todo se paga. El *thriller* desplaza el mito del enigma (más que terminar con él). El detective (si lo hay) no descifra sólo los misterios de la trama, sino que también descubre la determinación de las relaciones sociales. “El crimen es el espejo de la sociedad”, la sociedad es vista desde el crimen. Parafraseando a Marx, Piglia dice que el thriller desgarrar el velo del sentimentalismo que encubre las relaciones personales, y de este modo las reduce a simples relaciones de interés, la moral y la dignidad son vistas como un mero valor de cambio. Todo está corrompido, la sociedad, y la ciudad su ámbito privilegiado, son una jungla.

Piglia cita *El simple arte de matar*, de Chandler: “el autor realista de novelas policiales habla de un mundo en el que los gánsters pueden dirigir países; un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea asesinado pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización” (p.9). Por lo tanto no hay nada que descubrir.

De acuerdo con Piglia, en el género negro no sólo se desvía el enigma, sino que también se modifica el régimen del relato. El detective ya no encarna la razón pura. Mientras en el policial clásico se llega a la solución siguiendo una secuencia lógica de hipótesis y deducciones realizadas por un detective inmóvil que es representación de la pura inteligencia analítica; aquí el criterio de verdad es la experiencia, el investigador se lanza ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por ellos, y -fatalmente- su investigación produce nuevos crímenes. El desciframiento avanza de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective antes que descubrimientos produce pruebas. El detective, aunque representa a la ley, es un profesional que recibe un sueldo, está motivado por el dinero. En el policial clásico, en cambio, el detective es un aficionado, a veces un aristócrata, que ofrece sus servicios desinteresadamente.

Paradójicamente la moral del thriller se afirma sobre esta relación explícita con el dinero. Piglia plantea el caso de Marlowe y sus veinticinco dólares diarios, que demuestran que todos están corrompidos menos el detective, que es un profesional honesto. Estos serían restos de una ética calvinista. Marlowe no se contamina, es una especie de cowboy urbano. Para Piglia este mito nace cuando en *El gran sueño* Marlowe rechaza quince mil dólares. En el policial negro la integridad y no la razón es la marca del héroe. En el policial clásico se valora por sobre todo la inteligencia pura, los personajes poseen un pensamiento omnipotente, una lógica imbatible y su misión es proteger la vida burguesa. En el *thriller* lo que se valora es la honestidad, la decencia, la incorruptibilidad, pero sólo en cuestiones de dinero. El detective puede ser a la vez despiadado y brutal, pero nadie podrá corromperlo. La utopía del *thriller* es la del individuo que lucha solo y por dinero contra el mal.

En la evolución posterior del género, el detective desaparece y la ideología de los relatos se torna más cínica (caso Chase); o el detective se corrompe (caso Spillane) y se trata de una descripción cínica de un mundo sin salida, se exalta la violencia, aparecen ciertos ecos del fascismo. Esta es la declinación y final del género. Luego surgen como su continuación lógica las novelas de espionaje. Según Piglia para comprender esta evolución hay que ir más allá de los procesos de cambio inmanentes a cualquier género autónomo. Si bien el policial clásico se había automatizado (y esto es denunciado por Hammet y Chandler en novelas paródicas como *La ventana siniestra* y *El hombre flaco*) esto no basta para explicar el surgimiento de un nuevo género, ni sus características. Piglia sostiene que no se puede analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de EEUU a fines de los años 20. Porque el género surge del intento de dar cuenta y de denunciar la realidad social (crisis de la bolsa, desocupación, huelgas, depresión, etc.).

Literatura Norteamericana

Daniel Link “El juego silencioso de los cautos”⁵⁰

Según Link la literatura es un perceptón, una fábrica que procesa o elabora percepciones. Lo que percibe no es un estado de cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación. Por eso estudiando la literatura se puede observar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma en un momento dado. En su opinión quien lee busca en los libros no solo placer, sino también un saber acerca de cómo se imagina el mundo (deseos, esperanzas, causas).

Además, la literatura fabrica matrices de percepción: ángulos, puntos de vista, relaciones, grillas temáticas, principios formales. Lo que se perciba será diferente según el juego que se establezca entre cada uno de los factores que forman la práctica literaria. El policial es una de esas matrices perceptivas.

El policial ha despertado el interés de historiadores, sociólogos, psicoanalistas, semiólogos. Para Link este interés se debería a que es una ficción que parecería 1) desnudar el carácter ficcional de la verdad; 2) preservar la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y lo insondable, a partir del juego de los signos y de sus significados; y 3) sirve para despojar a las clases populares de sus propios héroes al instaurar la esfera autónoma y apolítica del delito.

El policial sería interesante también por dos razones:

1. Por la progresiva generalización y abstracción de sus características (tiene que ver con su evolución histórica, con la lógica de su evolución y su función social). El policial es un género que desborda los límites literarios (por eso interesa en otras disciplinas). Además, el material discursivo a partir del cual se constituye son las crónicas (anteriores a la literatura policial). Por ejemplo, “El misterio de Marie Rôget” es una lectura pormenorizada de crónicas policiales, a partir de las cuales el narrador “descubre” la verdad de los hechos. Este es uno de los tres cuentos de Poe que codifican el modo de funcionamiento del cuento policial. En Poe se da el momento fundacional del género, y también su clausura. Pues “El misterio...” pone en escena el proceso de develamiento del enigma, pero no su solución, la pregunta básica del policial no cierra nunca como ocurre en los grandes casos policiales. De todos modos el género policial no procede de la crónica que lo precede, sino de la dinámica interna de la serie literaria⁵¹. El género policial no es sólo literatura, también abarca películas, series de TV, crónicas policiales, noticieros, historietas. Lo policial atraviesa todos esos géneros. Y hablar de policial es hablar también de cosas como el Estado y su relación con el Crimen, la verdad y sus regímenes de aparición, la política y su relación con la moral, la Ley y sus regímenes de coacción. Por otro lado, hay un interés popular por el crimen, señalado por Barthes y Foucault, que origina la multiplicación de un tipo particular de discurso: los “casos policiales”. El género policial se multiplica en dos direcciones: hacia la epistemología y hacia la prensa amarilla.

2. Por las percepciones que autoriza y que bloquea (es una razón estructural, relacionada con la lógica de su funcionamiento). El policial es un relato sobre el Crimen y la Verdad. Y por eso es el modelo de funcionamiento de todo relato, porque articula espectacularmente las categorías de “conflicto” y “enigma”, sin las cuales no puede haber relato. Todo relato es una ecuación de acciones (distribuidas de cierta manera) y un enigma a resolver a partir de ciertos hermeneutemas. Esto es un algoritmo tan generalizado que se han perdido de vista sus condiciones de existencia. El policial siempre se articula a partir de una pregunta cuyo develamiento se espera. Esto tiene consecuencias respecto de la “verdad” del discurso. La condición de existencia del relato clásico radica en la cantidad de preguntas que plantea y el tiempo que tarda en resolverlas. La verdad pertenece al universo de las acciones narradas. La verdad no es un efecto del trabajo de

⁵⁰ “Prologo” de Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca, 1992. Síntesis de Patricia L. Lozano.

⁵¹ Para Link la complicada relación entre estos dos factores tal vez pueda explicar el factor expansivo del género y la rapidez con que se impuso en otros campos culturales. El modelo de la literatura policial ha alcanzado status epistemológico (cf. Lacan o Sebeok y Eco). Y la política adopta cada vez más la estructura del policial (“el juego silencioso de los cautos”, jugado a puertas cerradas y con número limitado de jugadores).

Literatura Norteamericana

enunciación, nadie habla detrás del texto. Más allá de las acciones y los enigmas de la trama no hay verdad. Esto es una ideología del discurso que se pretende inocente, que pretende que el lector no someta a prueba de verdad sino aquello que el discurso (literario o no) quiere. Esto causa complicaciones cuando se leen géneros literarios como el discurso histórico o la crónica periodística.

Link sostiene que el detective, elemento estructural esencial en la constitución del género, es el encargado de comprender la verdad y revelarla al lector. Según Lacan, el detective es quien ve lo que está allí pero nadie más ve. Es quien otorga sentido a los hechos, transformando las cosas en indicios, correlacionando información que aislada no tiene valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos. Por eso Lacan lo identifica con la figura del psicoanalista, y Eco y Sebeok con la del semiólogo. Dupin es un ejemplo del detective que ve lo que nadie más puede ver; pero otros autores atenúan lo que Link llama “la jactancia del detective”, y lo muestran como el que tarda en ver pero finalmente ve, es el caso de Marlowe (Marlowe es el hombre común que tarda en darse cuenta, pero finalmente sabe). Si hay verdad, y alguien es responsable de su aparición, entonces el sentido es posible. Esto es así porque que los signos son inevitables y su significado puede y debe ser revelado.

La literatura policial instaura una paranoia de sentido, característica de nuestra época. Todo será analizado: comportamientos, gestos, posturas, palabras -pronunciadas o calladas-. Y todo tendrá valor dentro de un campo estructural o una serie. La semiología, como teoría de la lectura, se acerca cada vez más a la máquina paranoica de la literatura policial.

Otra de las variables que definen al policial es la Ley. Esto es así tanto en las posiciones más formalistas (novela policial inglesa) como en las más sustancialistas (novela negra americana). La Ley no garantiza la existencia de la Justicia o la Verdad, solo garantiza la existencia del Estado (esto más por el carácter formal de la Ley, que por su sustancia). El detective está al margen de las instituciones del Estado, y a veces hasta se les enfrenta, por eso su estatuto es cada vez más sustancial (menos formal). Si bien esto no es tan simple, pues como sostiene Althusser⁵², el aparato represivo no puede ser objeto de lucha, solo se puede abolirlo. De todos modos, a la legalidad formal de la policía, se opone la ilegalidad sustancial de la práctica parapolicial del detective, sólo sujeta a valores de su conciencia.

Link asemeja la figura del periodista de la crónica policial a la del detective (es “el héroe de la verdad moderna”, el que impone sentido, especialmente cuando éste no es percibido por nadie). Y señala que la crónica policial muestra las tensiones de la convivencia entre dos sistemas de Ley y de Verdad (policial y periodístico).

Link sostiene que la “policía discursiva” de Foucault, de existir, operaría no solo al decidir qué puede decirse y qué no, qué cosas son verdaderas y cuáles no; sino también en la imagen de estos buscadores de la verdad -heroica y gloriosa-, cuyo modelo de funcionamiento acepta la sociedad (ya sea dentro de la literatura o en la prensa escrita). Lo que el policial muestra se reduce según Link a: Verdad, Ley, Detective. Conflicto y enigma. Es más, es un dispositivo empírico para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad, que llega a ser modelo general del funcionamiento discursivo.

Toda teoría de los géneros plantea una esfera de mediaciones entre la totalidad social y el sentido de cada texto. Toda mediación implica que ese texto sea leído de acuerdo con un sistema de referencias que garantizarán la objetividad del sentido y la regularidad de sus formas. El género sería la mediación entre un texto particular y el sistema global de producción de sentido. Esto conlleva la necesidad de determinar qué rasgos del género se corresponden con qué cosas de ese sistema global (ejemplo al que correspondería en el sistema global el par conflicto-enigma).

⁵² La referencia es a *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*.

Literatura Norteamericana

Link prefiere adherir a Derrida, que sostiene que un texto no pertenecería a ningún género, sino que participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, pero la relación es de “participación” no de “pertenencia”. La producción de la industria cultural es masificada, serializada, pero, paradójicamente también es una producción de puras diferencias. La producción discursiva produce individualidades no regularidades, éstas son construidas a posteriori por la lectura. El género es una matriz de transformaciones discursivas. Los valores semánticos de esas transformaciones variarán respecto de un conjunto de variables, las de la Teoría de la Enunciación y sus afines: dimensión imaginaria, circunstancias espacio-temporales.

El policial trata fundamentalmente del crimen. Para que haya policial debe haber una muerte violenta, un asesinato. Según Link para que un relato comience es necesario un conflicto extraordinario. Como si la ficción no pudiera existir sino al amparo de la diferencia semiótica (no ontológica) respecto de la vida cotidiana. Como si la verdad que se pretende articular alrededor de la muerte necesitara un desencadenante casi irreal en la conciencia del lector. Link sostiene que el policial desdeña los delitos más o menos frecuentes (el robo de una cartera, una mujer arrojada a las vías del tren, una masacre política, el robo de un pasacassette o de un electrodoméstico). El mundo del policial es el mundo de la muerte sórdidamente estetizada y autonomizada. Como dice Foucault, es una literatura que separa al crimen de las clases y que separa al criminal de sus semejantes. El asesino es siempre otro. En los grandes casos policiales también la víctima es investida de esas características. La crónica policial debe heroificar a la víctima, sacarla de la cotidianidad, para poder construir el caso policial.

El crimen parece ser del orden de lo simbólico. Link dice que hay varios factores que ponen en evidencia que el policial es una máquina de lectura: el carácter fantasmático de los relatos policiales, su irrealdad ejemplar, los decorativos telones psicológicos o sociológicos contra los que se recorta el crimen y su develamiento (que son lo único que importa). Para Link en el policial hay un signo privilegiado, la muerte violenta de ese signo, y un proceso de comprensión de ese signo. O mejor, ni siquiera hay un signo, hay algo del orden de lo real (un cadáver, una desaparición) que el género semiotiza rápidamente. El policial semiotiza la muerte según un paradigma pseudo científico. La única garantía que ofrece es el policial es ésta: mientras haya muerte habrá relatos.

El crimen es siempre contado a partir del eje del deseo y la pasión. Siempre son “secretos, terrores, angustias no dichas, infamias indescriptiblemente toleradas, proyectos absurdos y fantasiosos”. Link considera que solo se mata por un desorden del espíritu. El crimen es excesivo, una pasión, una ambición, una inteligencia excesivas llevan a la muerte. Nunca se trata de la política. Si la política aparece es como uno de esos telones sociológicos que verosimilizan la trama. Existen novelas de espionaje y thrillers políticos, pero los mejores de ellos escapan al género policial. Y el asesinato político no suele aparecer en la sección de noticias policiales.

La teoría de la verdad en el policial es psicoanalítica (como quería Lacan), no materialista. En “La carta robada”, por ejemplo, si bien el delito es político la resolución es ajena a la política. La carta es recuperada bajo el aspecto de una carta de amor (“la política transformada en pasión”, dice Link). Este es un proceso constante en el policial.

El policial es “una mitología que oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos” Poe - dice Link- percibió algo y genero un modelo formal para contarlo. Este modelo incluye una topología (el individuo y la masa, la propiedad y el espacio, la justicia y la verdad, lo público y lo privado), ciertos personajes, una lógica de la verdad y una lógica de las acciones. Poe fue el primero en percibirlo en el campo de la literatura, pero este mecanismo ya existía como lógica de funcionamiento del mercado y como lógica de la producción cultural. El policial es interesante porque concentra un conjunto de determinaciones que afectan a toda la cultura. El estatuto del crimen es fundamental porque parece bloquear las respuestas estereotipadas (acuñadas por la

Literatura Norteamericana

“astucia de la razón” durante siglos). Las bloquea o las exaspera a tal punto que las pone en evidencia como estereotipos.⁵³

En su antología crítica, Link no incluye los textos técnicos sobre el policial, sino más bien ciertos textos clásicos que se ocupan del análisis de los procesos de producción de sentido (más que del análisis literario). Y reconoce como parte del género policial variedades literarias y periodísticas.

⁵³ Y el “caso criminal” pone en escena las razones imaginarias que los hombres esgrimen para relacionarse, imaginariamente, con sus condiciones de existencia.

Literatura Norteamericana

Índice

ARTÍCULOS SOBRE EL GÉNERO POLICIAL	1
NADYA AISEMBERG UN ORIGEN COMÚN: NOVELA DETECTIVESCA Y CLÁSICA	1
<i>Génesis de la novela policial europea</i>	2
JON THOMPSON “EL PODER DEL CONOCIMIENTO: LA FICCIÓN DETECTIVESCA DE POE Y LA IDEOLOGÍA DEL RACIONALISMO”	3
<i>Poe y la sociedad disciplinaria</i>	3
<i>El racionalismo romántico de Dupin y el Destino Manifiesto estadounidense</i>	4
LEROY LAD PANEK. CAUSA PROBABLE: LA FICCIÓN DETECTIVESCA EN LOS ESTADOS UNIDOS.....	7
<i>Capítulo 5: Contexto 1917-1940</i>	7
ROBERT BAKER & MICHAEL NIETZEL. EL DETECTIVE PRIVADO.....	13
<i>Introducción</i>	13
<i>Capítulo II: Hammett y Chandler</i>	14
<i>Capítulo III: Ross Macdonald, Mickey Spillane</i>	15
STEVEN MARCUS “INTRODUCCIÓN” A EL AGENTE DE LA CONTINENTAL	16
LAS VEINTE REGLAS DE S.S. VAN DINE.....	20
LOS DIEZ MANDAMIENTOS PARA LA NOVELA POLICIAL DE RAYMOND CHANDLER	22
RAYMOND CHANDLER “EL SIMPLE ARTE DE MATAR” (1933).....	22
DAVID WILT “INTRODUCCION” A HARDBOILED EN HOLLYWOOD	32
TZVETAN TODOROV – “TIPOLOGÍA DE LA NOVELA POLICIAL”.....	33
<i>Especies de la novela policial</i>	34
Novela policial clásica o “novela de enigma”	34
Novela negra	35
Novela de suspenso.....	36
CLAUDE AMEY “NOVELA POLICIAL Y TEXTO JURÍDICO”	37
1. <i>Las funciones</i>	38
Problemática y segmentación.....	38
Descripción	39
FOUCAULT, MICHEL. “ENTREVISTA SOBRE LA PRISIÓN: EL LIBRO Y SU MÉTODO”	40
FOUCAULT, MICHEL. LA VERDAD Y LA FORMAS JURÍDICAS.”CUARTA CONFERENCIA”.....	42
WALTER BENJAMIN “EL FLANÊUR”.....	43
BRECHT, BERTOLD. “DE LA POPULARIDAD DE LA NOVELA POLICÍACA”	44
<i>Cómo se lee el policial</i>	44
GRAMSCI, ANTONIO. “POLICIAL Y GÉNEROS POPULARES”	46
SLAVOJ ZIZEK “LOS BUSCADORES DE HUELLAS” POLICIAL Y PSICOANÁLISIS.....	48
<i>Pistas</i>	48
<i>Te engaño</i>	48
<i>El chivo expiatorio</i>	50
<i>La ruptura</i>	50
<i>El reino del medio</i>	51
RICARDO PIGLIA “LA FICCIÓN PARANOICA”.....	51
RICARDO PIGLIA “INTRODUCCIÓN” A LOS CUENTOS DE LA SERIE NEGRA	54
DANIEL LINK “EL JUEGO SILENCIOSO DE LOS CAUTOS”	56
ÍNDICE	60